

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI  
CULTURE E CIVILTÀ*

*SCUOLA DI DOTTORATO DI  
SCIENZE UMANISTICHE*

*DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI FILOLOGICI, LETTERARI E LINGUISTICI*

CICLO/ANNO (1° anno d'iscrizione): XXIX (2014)

## TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

**Paratesti e cornici nelle raccolte di novelle italiane e inglesi dal  
Trecento al primo Seicento**

S.S.D.: L-FIL-LET/10

Coordinatore: Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Tutors: Prof. Giuseppe Chiecchi

Prof.ssa Silvia Bigliazzi

Dottorando: Dott.ssa Flavia Palma



## ABSTRACT

This PhD thesis analyses, contextualises, and offers an interpretation of the employment of paratexts and frame tales in Italian and English collections of novellas written between the mid-fourteenth and early-seventeenth centuries. Writers of novellas used paratexts and frame tales in different ways, displaying the multifarious functions of these liminal texts: some collections of novellas employed only paratexts (letters of dedication, authorial conclusions, prologues), while others exploited both paratexts and a frame tale. The latter is the story of a group of characters who tell each other the novellas making up the collection. Italian frame tales have received much critical attention, and yet no substantial combined inquiry of Italian and English examples has been carried out to date, even though England has been deeply influenced by the Italian novella tradition. Academic studies on the reception of Italian novellas in England are often exclusively focused on the way English imitators appropriated and recast Italian plots, while the framing devices are usually overlooked, or even neglected. Moreover, Elizabethan and Jacobean collections of tales have often been considered only as plot sources for contemporary playwrights. Nevertheless, they reveal a conscious use of paratexts and frame tales, which show both similarities and innovative differences compared with their Italian antecedents. Indeed, paratexts and frame tales play a seminal role in the Italian and English collections of tales: the former foreground the pragmatic context of the author-reader communication, suggesting the cultural, ideological, and circumstantial factors affecting the composition of the novellas. The latter convey specific worldviews drawing the boundaries of the ideological perspective behind the construction of their narrative world. The first part of the thesis is centred on the analysis of recurring topics in the paratexts: from the definition of sources and models, to the explanation of the aims of the novellas collections, to the choice of the reading public. The following section is specifically devoted to a discussion of the frame tales, aiming to illustrate which role the groups of narrators were given by their Italian or English authors. On the one hand, this research on paratexts and frame tales assesses the evolution of the novella tradition in Italy and England, revealing the authors' awareness of both the authority of their predecessors and the specific characteristics of the genre they employed. On the other hand, thanks to its comparative approach, this thesis provides an insight into the peculiar relations between the Italian novella tradition and English collections of tales. It identifies and explains affinities and differences between Italian models and English imitators, highlighting the peculiarities connected to specific cultural and historical backgrounds. Indeed, the dynamic Elizabethan and Jacobean publishing industry deeply influenced the reception of Italian novellas in England and their reshaping.

## SOMMARIO

Questa tesi di dottorato analizza, contestualizza e propone un'interpretazione dell'impiego di paratesti e cornici nelle raccolte di novelle italiane e inglesi scritte tra la metà del Trecento e il primo Seicento. Gli autori di opere novellistiche hanno utilizzato paratesti e cornici in modi diversi, dando prova delle numerose funzioni rivestite da questi testi liminari: alcune raccolte presentano soltanto paratesti di varia tipologia (lettere di dedica, conclusioni d'autore, prologhi), mentre altre sfruttano, oltre ai paratesti, anche una cornice o storia portante, incentrata sulle vicende di un gruppo di personaggi che si raccontano le novelle di cui è formata l'opera. Molti studiosi si sono dedicati allo studio della cornice in contesto italiano; poco, tuttavia, è stato scritto in prospettiva comparata, guardando ad uno tra i Paesi europei maggiormente influenzati dalla novella italiana: l'Inghilterra. Le indagini dedicate alla diffusione della novellistica italiana nel mondo inglese, infatti, si sono spesso focalizzate sulla ripresa di trame e motivi narrativi, mentre il ruolo dei testi liminari è stato sottovalutato o trascurato. Va aggiunto, inoltre, che le stesse raccolte di racconti di età elisabettiana e giacomiana sono state spesso percepite come semplici bacini di raccolta di storie riadattate dal teatro dell'epoca. Eppure esse dimostrano un uso consapevole e ben calibrato di cornici e paratesti, che svelano a loro volta sia significativi punti di contatto sia innovative divergenze rispetto ai modelli italiani. Paratesti e cornici, infatti, sono elementi tutt'altro che accessori nell'economia delle opere di appartenenza, tanto italiane quanto inglesi: i primi, in particolare, costituiscono il luogo privilegiato in cui vengono illustrati i progetti dell'autore e il suo rapporto con il pubblico e veicolano informazioni di carattere ideologico e culturale in merito alla composizione delle novelle. Le seconde suggeriscono specifiche visioni del mondo, che rivelano quali posizioni autoriali soggiacciano alla costruzione della finzione narrativa. Una prima parte della tesi è costituita dall'analisi dei paratesti attraverso motivi ricorrenti, ossia l'illustrazione di fonti e modelli, l'esposizione dello scopo dell'opera, la determinazione del pubblico. Segue una sezione espressamente dedicata allo studio delle cornici: essa ha lo scopo di verificare il ruolo che gli autori italiani e quelli inglesi hanno attribuito alla brigata dei novellatori. Da un lato, quest'analisi di paratesti e cornici permette di valutare l'evoluzione della tradizione novellistica nei due diversi Paesi, svelando la consapevolezza dei diversi scrittori in merito al loro rapporto con i predecessori e alle specifiche caratteristiche del genere impiegato. Dall'altro, la prospettiva comparata adottata in questa ricerca consente di gettare luce sulle specifiche relazioni esistenti tra il genere novellistico italiano e la raccolta di racconti inglese. Vengono, infatti, contestualizzate e motivate affinità e divergenze nel rapporto tra gli autori-modello e i loro epigoni, mettendo in risalto le peculiarità dovute a specifici contesti storico-culturali: il vivace mercato editoriale inglese di età elisabettiana e giacomiana ha, infatti, condizionato in maniera considerevole la ricezione della novella italiana e il suo specifico riadattamento.

## INDICE

<b>Introduzione .....</b>	<b>7</b>
<b>Capitolo 1. Cenni preliminari.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 Lo stato dell'arte.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Paratesti e cornici: definizione e caratteristiche.....</b>	<b>18</b>
1.2.1 Il paratesto .....	18
1.2.2 La cornice .....	23
1.2.3 Problemi di definizione .....	24
1.2.4 Italiani e Inglesi .....	28
<b>1.3 Selezione del materiale.....</b>	<b>30</b>
1.3.1 Limiti cronologici.....	32
1.3.2 Metodo d'analisi.....	33
<b>Capitolo 2. Fonti, modelli e traduzioni .....</b>	<b>35</b>
<b>2.1 Fonti e modelli.....</b>	<b>35</b>
2.1.1 Fonti e modelli in Italia .....	35
2.1.2 Fonti e modelli in Inghilterra.....	48
<b>2.2 L'importanza della traduzione.....</b>	<b>62</b>
<b>Capitolo 3. Lo scopo dell'opera .....</b>	<b>73</b>
<b>3.1 <i>Miscere utile dulci</i>.....</b>	<b>75</b>
3.1.1 Utilità "pratica".....	77
3.1.2 Utilità moralistica .....	92
3.1.3 I novellieri italiani della Controriforma.....	97
3.1.4 Il giovamento moralistico nell'Inghilterra elisabettiana.....	106
<b>3.2 Il diletto.....</b>	<b>124</b>
<b>Capitolo 4. La determinazione del pubblico.....</b>	<b>136</b>
<b>4.1 Lettere dedicatorie e lettere al lettore.....</b>	<b>136</b>
<b>4.2 La dedica alle donne .....</b>	<b>145</b>
4.2.1 Donne lettrici .....	156
4.2.2 Inghilterra elisabettiana: dedica alle donne come strategia di marketing .....	166
4.2.3 Il caso Barnabe Riche .....	171
4.2.4 Il pubblico femminile nelle raccolte di novelle italiane .....	180

<b>Capitolo 5. La composizione della brigata e i modelli di società .....</b>	<b>188</b>
<b>5.1 Italia: modelli di società ideale .....</b>	<b>193</b>
<b>5.2 Inghilterra: modelli di società ideale e realtà quotidiana .....</b>	<b>217</b>
 <b>Conclusione .....</b>	 <b>235</b>
 <b>Appendice .....</b>	 <b>237</b>
 <b>Bibliografia .....</b>	 <b>259</b>

## INTRODUZIONE

Prima di poter entrare nel vivo della discussione, è necessario fare alcune precisazioni in merito alla scelta della materia trattata in questa tesi dottorale, che si propone come un'analisi, una contestualizzazione e una proposta di interpretazione dell'impiego di paratesti e cornici nelle raccolte di novelle italiane e inglesi prodotte tra il XIV e l'inizio del XVII secolo. Da un lato, essa vuole favorire la valutazione dei cambiamenti che la tradizione novellistica ha subito tanto in Italia quanto in Inghilterra: l'attenzione riservata a paratesti e cornici consente di riconoscere con quanta consapevolezza i diversi scrittori si siano relazionati con i predecessori e quali fossero ai loro occhi le caratteristiche proprie del genere impiegato. Dall'altro, l'adozione di una prospettiva comparata permette di gettare luce sulle specifiche relazioni esistenti tra il genere novellistico italiano e la raccolta di racconti inglese.

Appare immediatamente una assenza, dato che la ricerca esclude un'analisi sistematica della novella francese, che è stata particolarmente influenzata da quella italiana e ha avuto un importante ruolo di tramite nei confronti del mondo inglese. Tuttavia, se il rapporto tra produzione novellistica italiana e francese è stato ampiamente studiato, lo stesso non si può dire per la produzione inglese, che, come si avrà modo di osservare anche in seguito, è stata raramente oggetto di uno studio attento, soprattutto per quanto riguarda il versante strutturale e paratestuale. Si è stati, perciò, indotti ad optare per una limitazione del materiale oggetto di analisi alla sola produzione italiana e inglese, per valorizzare al meglio i rapporti di affinità e divergenza tra questi due versanti della novellistica europea, finora poco indagati a livello comparato.

Tuttavia, in quanto fase di avvio di un percorso di ricerca, questa tesi potrà condurre ad un approfondimento delle diverse modalità con cui la novellistica francese ha funto da mediatore tra la produzione italiana e quella inglese. Lo stesso si dica per quanto riguarda la scelta di focalizzare la ricerca esclusivamente su paratesti e cornici. Le osservazioni preliminari che sono state avanzate in questo studio consentiranno in futuro di verificare in maniera sistematica l'interrelazione tra paratesto e testo letterario.

Innanzitutto, si può osservare come le raccolte novellistiche stesse rivelino un uso consapevole di paratesti e cornici, che svolgono un ruolo centrale nell'interpretazione delle raccolte di appartenenza grazie all'ampia gamma di funzioni ad essi attribuite. Due sono, in generale, le tipologie di struttura adottate: da un lato, si hanno opere che si avvalgono di soli paratesti, dalle lettere di dedica ai prologhi, dalle prefazioni alle conclusioni. Grazie a questi testi l'autore ha la possibilità di rivolgersi in prima persona ai propri lettori, spiegando gli intenti, i progetti e gli scopi che si è proposto. Dall'altro, si hanno raccolte che, accanto ai paratesti, sfruttano l'espedito della cornice, ossia del racconto delle vicende di un gruppo di personaggi che trascorrono il loro tempo raccontandosi delle novelle. Sebbene non consentano all'autore di instaurare un rapporto "diretto" con i lettori, le cornici costituiscono comunque una "zona" di importanza centrale nell'economia dell'opera: le parole, i gesti e i comportamenti dei membri delle brigate di narratori possono rivelare molto dell'ideologia di un autore, che, più o meno consciamente, riversa su di loro la propria personalità e *forma mentis*.

L'Inghilterra è stata indubbiamente uno dei Paesi europei maggiormente affascinati della tradizione novellistica italiana, che ha ispirato svariate raccolte di racconti e, in via indiretta, una parte consistente della produzione teatrale, in particolare in età elisabettiana e giacomiana. Eppure, nonostante sia stata dedicata una discreta attenzione alla cornice delle raccolte di novelle italiane, pochi sono stati gli studi che hanno esaminato, in prospettiva comparata, l'utilizzo di paratesti e cornici sia nelle raccolte italiane sia in quelle inglesi. Il debito da parte di queste ultime è stato, infatti, spesso considerato solo alla luce della ripresa delle trame e degli intrecci dei vari racconti, che hanno in seguito trovato un ulteriore impiego in ambito teatrale: molti drammaturghi di età elisabettiana e giacomiana si sono ispirati alle raccolte di racconti all'italiana per dare vita alle loro *pièces* teatrali.

In questo studio vengono, perciò, illustrate e motivate affinità e divergenze nel rapporto tra gli autori-modello italiani e i loro imitatori inglesi e messe in risalto le peculiarità dovute a specifici contesti storico-culturali. Un ruolo considerevole nella ricezione della novella italiana e nel suo specifico riadattamento in Inghilterra è stato giocato proprio dal vivace mercato editoriale



di età elisabettiana e giacomiana, all'interno del quale gli autori di raccolte di racconti si sono trovati ad operare.

Al primo capitolo, dedicato all'illustrazione dello stato dell'arte e alla precisa definizione di questo progetto di ricerca, segue una sezione focalizzata in particolare sui paratesti, presi in esame in base a motivi ricorrenti, che sono stati selezionati in quanto particolarmente significativi per mettere in luce le peculiarità della novella italiana e di quella inglese. Il capitolo 2 si concentra sulla definizione di fonti e modelli: il frequente richiamo da parte degli autori italiani a Giovanni Boccaccio svela come persino i suoi imitatori più fedeli abbiano instaurato con lui un rapporto conflittuale o agonistico, indice dell'esigenza di valorizzare le innovazioni apportate al modello. Nelle raccolte inglesi, invece, le ammissioni esplicite del debito nei confronti dei novellieri italiani (tra i quali spiccano Boccaccio e Bandello) hanno spesso uno scopo "pubblicitario": il richiamo alle fonti novellistiche italiane, note per la loro licenziosità, funge da implicita promessa che l'opera sarà in grado di offrire un intrattenimento dal tono malizioso. La parte conclusiva del capitolo 2 è dedicata, inoltre, alla concezione della traduzione propria degli autori di età elisabettiana: nel XVI secolo essa era spesso considerata una pratica in grado di arricchire culturalmente il Paese, attingendo alle riserve letterarie delle altre nazioni. Questo tipo di impostazione si riscontra anche in alcuni autori, come William Painter, le cui raccolte novellistiche basate su modelli italiani sono in bilico tra traduzione e riscrittura.

Il capitolo 3 si concentra, invece, sulla definizione dello scopo dell'opera: in sede paratestuale, le dichiarazioni in merito rispondono a progetti autoriali influenzati almeno in parte dalla realtà del tempo. Accanto alla funzione consolatoria, due sono le principali finalità che gli scrittori di raccolte novellistiche si propongono: alcuni vogliono istruire dilettaando, facendo proprio il principio oraziano del *miscere utile dulci*; altri rifiutano qualsiasi scopo didattico, prefiggendosi semplicemente di dilettaare i lettori. In ogni caso, i diversi contesti storico-culturali, in cui gli autori si sono trovati ad operare, hanno rivestito un ruolo centrale.

Il capitolo 4 è dedicato, invece, ad analizzare le dichiarazioni dell'autore in merito all'individuazione del proprio pubblico: in primo luogo, vengono prese in

esame le dediche al generico lettore, la cui incidenza è molto più elevata nelle raccolte inglesi che in quelle italiane. Si è cercata una spiegazione di questa tendenza nella maggiore consapevolezza delle leggi del mercato editoriale: le raccolte inglesi cominciano, infatti, ad essere scritte in maniera considerevole in un'epoca, quella elisabettiana, in cui la stampa giocava già un ruolo centrale nella produzione e nella diffusione della cultura. Viene, in seguito, discusso il forte legame esistente tra genere novellistico e lettrici, riscontrabile tanto nelle raccolte italiane quanto in quelle inglesi. Dopo aver preso in esame la possibilità che donne reali leggessero le novelle, si giunge a ipotizzare che, in Italia, la dedica ad un pubblico femminile incarnasse precise impostazioni ideologiche e letterarie. In l'Inghilterra, invece, sfruttando il legame tra novella, lettrici e argomenti amorosi consacrato dal modello italiano, gli autori sembrano aver piuttosto impiegato la dedica alle donne come un espediente volto ad attirare l'attenzione di lettori uomini offrendo loro un accesso privilegiato al mondo femminile.

Segue la sezione conclusiva della tesi, espressamente rivolta allo studio delle cornici: il capitolo 5 ha, infatti, lo scopo di verificare il ruolo che gli autori italiani e quelli inglesi hanno attribuito alla brigata dei novellatori. Le raccolte novellistiche italiane che, sulla scia del *Decameron*, hanno sfruttato l'espediente della cornice presentano delle compagnie che incarnano società ideali, spesso frutto della sublimazione di quanto gli autori potevano trovare nelle realtà del tempo: alcuni hanno sfruttato i modelli offerti dal mondo delle corti signorili, altri hanno guardato, invece, ad un contesto più cittadino. In Inghilterra la situazione è bipartita: da un lato, come nel caso italiano, si hanno brigate che fungono da modello di vita in società (Whetstone, Greene); dall'altro, raccolte come *The Cocker of Caunterburie* e *Westward for Smelts* sembrano piuttosto sfruttare la compagnia di narratori per rappresentare la realtà e i diversi ceti sociali del tempo, spesso in chiave ironica. Accanto ai modelli italiani, il processo di anglicizzazione riscontrabile in queste opere scomoda l'esempio dei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer e quello dei *jest-books*, una forma di narrativa di carattere popolare allora in voga.

## CAPITOLO 1

### CENNI PRELIMINARI

#### 1.1 LO STATO DELL'ARTE

Molti studiosi si sono cimentati nello studio della cornice novellistica italiana, sia concentrandosi sull'utilizzo che ne è stato fatto da singoli autori, da Boccaccio a Giraldis Cinzio,<sup>1</sup> sia focalizzandosi sulla sua evoluzione diacronica.<sup>2</sup> Queste analisi hanno avuto il grande merito di aver puntato i riflettori sulle zone liminari delle raccolte novellistiche, svelando come le novelle non fossero il solo elemento testuale degno di nota. Alcune osservazioni in merito sono, però, necessarie: innanzitutto, le analisi dedicate a singoli autori, pur gettando luce in maniera congrua e pregnante sulle operazioni messe in atto dai diversi scrittori nel

---

<sup>1</sup> Cfr. C. MUSCETTA, *Il Pecorone e la novellistica del Quattrocento*, Catania, F. Castorina, 1966; ID., *Struttura del Pecorone*, in «Siculorum Gymnasium», XX, 1967, pp. 1-35; D. MAESTRI, *La tradizione delle cornici e l'“ordine” delle novelle bandelliane*, in U. Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 95-101; M. PICONE, *La cornice e le novelle. Il problema della struttura*, in «Nuova Secondaria», 8, 1986, pp. 24-29; ID., *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, 1988, pp. 3-26; ID., *Autore/narratori*, in R. Bragantini e P. M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 34-59; B. PORCELLI, *La struttura del Pecorone e i nomi dei novellatori*, in ID., *Il nome nel racconto*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 121-128; F. CARDINI, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

<sup>2</sup> Cfr. L. GRAEDEL, *La cornice delle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*, Firenze, Il Cenacolo, 1959; G. BARBERI SQUAROTTI, *La cornice del Decameron e il mito di Robinson*, in *Da Dante al Novecento. Studi offerti dagli scolari a G. Getto*, Milano, Mursia, 1970, pp. 111-158; M. GUGLIELMINETTI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Novellieri del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. IX-LIV; ID., *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984; ID., *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 83-102; M. PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 103-118; M. COTTINO-JONES, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994; G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; R. BRAGANTINI, *Vie del racconto: dal Decameron al Brancalone*, Napoli, Liguori, 2000; M. PICONE, *Riscritture cinquecentesche della cornice del Decameron*, in «Versants», 38, 2000, pp. 117-38; ID., *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, in «Modern Philology», 101, 2, 2003, pp. 297-315; G. ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006; S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011. Anche nei seguenti studi si caratterizza antologico vengono fornite alcune informazioni in merito alla struttura (in particolare alla cornice) delle raccolte novellistiche: L. BATTAGLIA RICCI (a cura di), *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1982; G. CHIARINI (a cura di), *Novelle italiane. Il Quattrocento*, Milano, Garzanti, 1982; M. CICCUTO (a cura di), *Novelle italiane. Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1982; D. CONRIERI (a cura di), *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1982.

costruire la propria opera, restano per necessità limitate a casi isolati. D'altro canto, nelle analisi di carattere diacronico il confronto tra gli autori quattrocenteschi e Boccaccio si conclude talvolta con giudizi di valore a sfavore degli imitatori.<sup>3</sup>

Gli studi diacronici, inoltre, prestano attenzione quasi esclusivamente alle storie portanti, mentre i paratesti, che sono comunque di notevole importanza nell'economia dell'opera, vengono passati sotto silenzio. Basti pensare, per esempio, a *La cornice e il furto* (1984) di Marziano Guglielminetti, *All'ombra di Dioneo* (1996) di Giancarlo Mazzacurati o a *Nelle maglie della voce* (2006) di Giancarlo Alfano: si tratta in tutti i casi di dettagliate analisi di novellieri post-boccacciani, di cui vengono enfatizzate similarità o innovazioni in relazione al *Decameron*, in merito tanto alle novelle, quanto alla cornice. Vi si sottolinea che molti novellatori, come Parabosco e Cattaneo, hanno penalizzato i racconti, favorendo, al contrario, la cornice; vengono descritte le caratteristiche delle diverse brigate e del mondo da loro rappresentato, mettendo spesso in luce come la storia portante tenda con il tempo ad una certa ripetitività, se non addirittura ad una standardizzazione fine a se stessa. Le epistole di dedica, i prologhi e le conclusioni, invece, vengono prese in considerazione solo nel caso di raccolte,

---

<sup>3</sup> Per un inquadramento generale sull'evoluzione della novella in Italia, cfr. L. DI FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, 2 voll; S. BATTAGLIA, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965; ID., *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1993; A. BALDUINO, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in M. Picone, G. Di Stefano e P. D. Stewart (a cura di), *La nouvelle*, Actes du Colloque international de Montréal, McGill University, 14-16 ottobre 1982, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 155-173; G. BARBERI SQUAROTTI (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985; E. BOTASSO, *La prima circolazione a stampa*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo I, pp. 245-264; M. CAPUCCI, *La novella nel Seicento*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo I, pp. 497-512; H. WETZEL, *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal '200 al '600*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo I, pp. 265-91; F. BRUNI, *"Leggiadre donne...": novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000; A. MAURIELLO, *Dalla novella spicciolata al romanzo, i percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001; G. ALLAI (a cura di), *The Italian Novella*, International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, Mich (2000 e 2001), New York, Routledge, 2002; S. CARAPEZZA, *La novella del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2013. Sulla teoria cinquecentesca in merito alla novella, cfr. R. BRAGANTINI, *Fra teoria e pubblico. La forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo I, pp. 445-467; J. R. SNYDER, *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo II, pp. 939-55; N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996; G. ALFANO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», 24, 2015, pp. 263-287.

come quelle di Masuccio Salernitano e di Matteo Bandello, in cui la storia portante non è presente e l'unico elemento d'analisi al di fuori delle novelle stesse sono i paratesti. Anche lo studio di Marga Cottino-Jones, *Il dir novellando: modello e deviazioni* (1994), utilizza un'impostazione molto simile, pur non costituendo un'analisi propriamente diacronica: si tratta, infatti, di un approfondimento incentrato tanto sulla cornice quanto sulle novelle realizzate da quattro autori rappresentativi del genere (Boccaccio, Masuccio Salernitano, Il Lasca e Straparola). In questo caso, però, la prospettiva limitata a un ristretto gruppo di casi di studio non consente una visione globale del sistema dell'incorniciamento, nonostante i rilievi proposti siano di notevole interesse.

L'apporto critico di questi studi è certamente indiscutibile; manca, tuttavia, un'analisi sistematica della struttura esterna delle raccolte novellistiche, che sia incentrata tanto sulla cornice, quanto sui paratesti e che valorizzi le singole raccolte senza necessariamente operare un confronto qualitativo con il *Decameron*.

In merito alle raccolte di racconti inglesi, l'interesse degli studiosi è decisamente inferiore. L'eccezione è rappresentata da *The Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, raccolta di racconti per la maggior parte in versi e di ispirazione decameroniana, risalente alla fine del Trecento: essa è stata, infatti, oggetto di molte analisi, dedicate anche alla sua struttura generale. Al contrario, la novellistica elisabettiana e giacomiana non ha riscosso il plauso della critica. Va, infatti, precisato che dopo i *Canterbury Tales* bisognerà aspettare la metà del Cinquecento perché in Inghilterra tornino ad essere scritte delle raccolte di racconti ispirate a modelli italiani: l'influenza della cultura e della letteratura provenienti dall'Italia saranno, infatti, di centrale importanza per lo sviluppo del racconto breve e, con esso, di molti altri generi.

Dopo Chaucer, la novellistica anglosassone (ad esclusione soltanto dei *Tragicall Tales* di George Turberville, scritti in versi) rientra in generale in quel settore di studi definito *Elizabethan prose fiction*, che è stato a lungo trascurato dagli studiosi, come hanno avuto modo di lamentare coloro che recentemente vi si sono dedicati. Constance Relihan, per esempio, dichiara apertamente che «twentieth-century histories of English prose fiction generally dismiss

Elizabethan fiction very quickly»<sup>4</sup> e aggiunge poco oltre che «although much has changed in the world of literary scholarship during the past eighty years, in many circles the ease with which Elizabethan fiction can be dismissed has not changed greatly».<sup>5</sup> Anche Robert Maslen sottolinea la mancanza di interesse per la *prose fiction* nell'ambito degli studi sul Rinascimento inglese: «Recent discussions of Elizabethan prose fiction have been lively but few, and it continues to be excluded from the bulk of commentaries on the English Renaissance, left to nurse its scandalous secrets in an eccentric wilderness of its own making».<sup>6</sup> Lo studioso precisa comunque che questa branca di studi può offrire interessanti risposte in merito a questioni rimaste a lungo problematiche, prima tra tutte il coinvolgimento attivo del pubblico femminile in campo letterario.

Se la *fiction* elisabettiana è stata in generale trascurata, la novellistica stessa, in quanto sua branca, ha goduto di una sorte anche peggiore, venendo spesso analizzata non tanto come genere a sé stante, quanto più nel suo rapporto con il teatro cinque-seicentesco. Lorna Hutson osserva, infatti, che «while specific *novelle* have been examined as sources for specific plays, there has never seemed to be any question about what the *novelle* themselves, as a cultural form, were saying to contemporary readers».<sup>7</sup> In un altro suo intervento la studiosa è ancora più drastica nel rimarcare il disinteresse della critica per la novellistica elisabettiana: «No one bothers to turn the pages of Elizabethan novellae unless they are examining the source of a Shakespeare play or attempting the by now rather discredited task of tracing the history of the novel».<sup>8</sup>

Anche Robert J. Clements e Joseph Gibaldi hanno messo in luce questa frequente tendenza da parte degli studiosi a interessarsi alla novellistica solo in funzione del suo rapporto con il teatro:

---

<sup>4</sup> C. RELIHAN, *Framing Elizabethan Fictions. Contemporary Approaches to Early Modern Narrative Prose*, Kent, Ohio-London, Kent State University Press, 1996, p. 2.

<sup>5</sup> Ivi, p. 5.

<sup>6</sup> R. W. MASLEN, *Elizabethan Fictions. Espionage, Counter-Espionage and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose Narratives*, Oxford, Clarendon, 1997, p. 299.

<sup>7</sup> L. HUTSON, *The Usurer's Daughter. Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 88-89.

<sup>8</sup> EAD., *Fortunate Travelers: Reading for the Plot in Sixteenth-century England*, in «Representations», 41, 1993, pp. 83-103: p. 83.

Ever since Gosson, English literary critics and scholars have pondered the immense debt of Elizabethan drama to the Renaissance novellists. In fact for some – especially those patently unfamiliar with the richness and scope of the novella tradition – the entire *raison d'être* for the study of the novella is centered in uncovering the plot materials which it provided for Shakespeare and his fellow dramatists. The surprisingly unsympathetic C. S. Lewis, for one, believed the principal function of the novella in England was “but to serve as a dung or compost for the popular drama”. Other critics, on the other hand, employing more congenial metaphors, have spoken of the tradition as “the obvious quarry of the English dramatists” (Felix E. Schelling) and as both a “treasury” (Sidney Lee) and even “the richest storehouse” (Wilhelm Creizenach) of dramatic plots for the Elizabethans.<sup>9</sup>

Prendendo in esame gli studi del secolo scorso, che hanno cercato di dare rilievo alla *Elizabethan prose fiction* e, in particolare, alla novellistica, si nota immediatamente una certa scarsità in rapporto al grande interesse riscosso dagli altri generi, primo tra tutti il teatro. Dopo un inizio piuttosto promettente, con i lavori di primo Novecento di Henry S. Canby, Mary Augusta Scott, Ernest A. Baker, Louis B. Wright e Willam G. Crane,<sup>10</sup> l'attenzione per la prosa elisabettiana e la novellistica è drasticamente diminuita. Poche sono le eccezioni: Herbert G. Wright ha analizzato la diffusione delle opere boccacciane in Inghilterra,<sup>11</sup> mentre negli anni Sessanta si sono interessati alla *Elizabethan prose fiction* in generale pochi altri, tra cui Fernando Ferrara, Charles Mish e soprattutto Margaret Schlauch.<sup>12</sup> Yvonne Rodax, invece, ha studiato il genere novellistico in

---

<sup>9</sup> R. J. CLEMENTS – J. GIBALDI, *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York, New York University Press, 1977, p. 234.

<sup>10</sup> H. S. CANBY, *The Short Story in English*, New York, Henry Holt and Company, 1909; ID., *A Study of the Short Story*, New York, Henry Holt and Company, 1913; M. A. SCOTT, *Elizabethan Translations from the Italian*, Boston e New York, Houghton Mifflin Company, 1916; E. A. BAKER, *The History of the English Novel. The Age of Romance; from the Beginnings to the Renaissance*, London, H. F. & G. Witherby, 1924; ID., *The History of the English Novel. The Elizabethan Age and After*, London, H. F. & G. Witherby, 1929; L. B. WRIGHT, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1935; W. G. CRANE, *Wit and Rhetoric in the Renaissance. The Formal Basis of the Elizabethan Prose Style*, New York, Columbia University Press, 1937.

<sup>11</sup> H. G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, London, Athlone, 1957.

<sup>12</sup> F. FERRARA, *Jests e Merry Tales. Aspetti della narrativa popolaresca inglese del sedicesimo secolo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960; C. MISH, *English Short Fiction in the Seventeenth Century. I. Fiction in the Period 1600-1660*, in «Studies in Short Fiction», 6, 3, 1969, pp. 233-279; M. SCHLAUCH, *Antecedents of the English Novel 1400-1600 (from Chaucer to Deloney)*, London,

Italia, Francia e Inghilterra, contribuendo agli studi comparati sulla novella.<sup>13</sup> In tutti i casi sopra menzionati, però, è stata privilegiata l'analisi delle trame dai racconti in rapporto ai modelli e alle fonti, dirette e indirette: fatta eccezione per Crane e Schlauch, infatti, viene fatto solo qualche rapido cenno alla struttura delle opere, alla cornice e ai paratesti. È soltanto con Paul Salzman che la *prose fiction* di età elisabettiana inizia ad essere studiata in maniera più sistematica e attenta, dando lo spazio che meritano anche alle opere di autori come William Painter, Geoffrey Fenton e George Pettie.<sup>14</sup> Non è raro, infatti, che gli studi in materia tendano a concentrarsi sulle opere in prosa di Sidney, Nashe, Gascoigne e Dekker, mentre le raccolte di racconti vengono ancora una volta relegate ad una posizione marginale. A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, comunque, hanno visto la luce interessanti lavori volti ad analizzare e valorizzare raccolte novellistiche di età elisabettiana fino ad allora pressoché sconosciute. Gli studi di Robin Kirkpatrick, Constance Relihan, Robert Maslen, Helen Hackett e Steve Mentz hanno, infatti, cominciato a gettare luce su un campo di ricerca troppo a lungo trascurato, con un'attenzione nuova all'analisi dei paratesti.<sup>15</sup> Anche queste indagini, però, pur essendo estremamente interessanti e innovative nella prospettiva adottata, sono limitate al contesto anglosassone e non prevedono un confronto sistematico con la novellistica italiana. Solo qualche raro studio propone un'analisi comparata dell'uso di cornici e paratesti nelle raccolte di racconti italiane e inglesi. In tale ambito si può annoverare *Anatomy of the Novella* (1977) di Clements e Gibaldi, la cui indagine interessa tanto le novelle quanto le strutture delle raccolte stesse, anche se l'attenzione è rivolta soprattutto

---

Oxford University Press, 1963; EAD., *English Short Fiction in the 15th and 16th Centuries*, in «Studies in Short Fiction», 3, 1966, pp. 393-434.

<sup>13</sup> Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England. Four Centuries of Change in the Boccaccian Tale*, Chapel Hill, The University of California Press, 1968.

<sup>14</sup> P. SALZMAN, *English Prose Fiction 1558-1700. A Critical History*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

<sup>15</sup> R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare. A Study of Source, Analogue and Divergence*, London-New York, Longman, 1995; C. RELIHAN, *Fashioning Authority. The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, Kent, Ohio-London, Kent State University Press, 1994; R. W. MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit.; H. HACKETT, *Women and Romance Fiction in the English Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; S. MENTZ, *Romance for Sale in Early Modern England. The Rise of Prose Fiction*, Aldershot, Ashgate, 2006. A questo spoglio va aggiunto: H. SMITH – L. WILSON (a cura di), *Renaissance Paratexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Si tratta di un'interessante collettanea di studi sui paratesti inglesi rinascimentali; nessuno dei saggi qui proposti è, però, dedicato alle raccolte di racconti.



alle cornici: vengono, infatti, analizzate le vicende delle brigate dei novellatori ed enfaticamente aspetti come le motivazioni soggiacenti alle loro riunioni, gli scopi che essi si prefiggono e l'ambientazione dei loro incontri. Guyda Armstrong, invece, ha dedicato vari e interessanti studi ai paratesti delle traduzioni boccacciane sul suolo inglese, ma ancora una volta si tratta di lavori incentrati su di un unico autore.<sup>16</sup> Uno studio recente e puntuale sulla diffusione della novella italiana nell'Inghilterra elisabettiana è «*In English clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione* (2015) di Luigi Marfè: anche in questo caso, però, l'attenzione è focalizzata sulla pratica della traduzione in generale e sul rapporto tra modelli ed imitatori, mentre poco spazio è riservato alla cornice e ai paratesti e al loro ruolo nella costruzione dell'opera.

Se finora è stato ampiamente riconosciuto il debito degli autori inglesi nei confronti dei novellieri italiani in merito alle trame dei racconti, un'analisi comparata delle cornici e dei paratesti, nelle loro forme e funzioni, ancora manca e si può dimostrare molto utile nello svelare rapporti di analogia o divergenza tra i diversi novellieri. È, infatti, nelle zone liminari delle raccolte che la voce dell'autore si fa sentire con più forza, tanto che in *Anatomy of the Novella* (1977) viene sottolineata l'importanza che l'architettura esterna riveste nella prospettiva autoriale: «Such was the strength of the novellistic impulse to organize and unify that even among those collections eschewing the use of a frame-tale one finds many that implied a cornice or some other kind of literary device to bind the tales together».<sup>17</sup>

Nei paratesti si assiste a chiare prese di posizione nei confronti tanto dei modelli, quanto della società del tempo, che rivelano l'alto grado di consapevolezza da parte degli autori italiani e inglesi anche e soprattutto per quanto concerne la struttura delle loro raccolte. In merito a questa questione viene in aiuto Paul Salzman, che, sottolineando la mancanza di teorizzazioni durante il

---

<sup>16</sup> Mi riferisco qui a G. ARMSTRONG, *Paratexts and their Functions in Seventeenth-Century English Decameron*, in «The Modern Language Review», 102, 1, 2007, pp. 40-57; EAD., *The English Boccaccio. A History in Books*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013; EAD., *Coding Continental: Information Design in Sixteenth-Century English Vernacular Language Manuals and Translations*, in «Renaissance Studies», 29, 2015, pp. 78-102.

<sup>17</sup> CLEMENTS – GIBALDI, *Anatomy of the Novella*, cit., p. 57.

Rinascimento inglese, afferma: «Most of the comments made by the Elizabethans about fiction are to be found in prefaces to individual works».<sup>18</sup>

Scopo del presente studio è, quindi, offrire un'analisi di paratesti e cornici delle opere novellistiche italiane e inglesi, mettendo a confronto le diverse raccolte di racconti per chiarire in che modo gli autori dei due Paesi abbiano fatto uso dei testi liminari. Un confronto tra Italia e Inghilterra, basato su alcune tematiche trattate nei paratesti e nelle cornici, che siano rivelatrici delle posizioni ideologiche e letterarie dei diversi scrittori, permetterà di valutare con maggiore precisione l'incidenza del modello italiano nel mondo anglosassone.

## **1.2 PARATESTI E CORNICI: DEFINIZIONE E CARATTERISTICHE**

Le raccolte di novelle non sono formate dai soli racconti, ma presentano strutture che assumono forme diverse. In linea generale, si possono individuare due tendenze: da un lato, alcune raccolte utilizzano diversi tipi di paratesti, come lettere di dedica, prologhi, prefazioni, conclusioni, tramite i quali l'autore si rivolge direttamente ai lettori, spiegando i propri progetti letterari. Dall'altro, altre raccolte novellistiche impiegano, accanto ai paratesti, una cornice: questa rappresenta il racconto delle attività di un gruppo di personaggi che, radunatisi per i motivi più svariati, decidono di trascorrere il loro tempo raccontandosi le novelle che formano l'opera.

### **1.2.1 Il paratesto**

Come ha osservato Gérard Genette in *Soglie*:

L'opera letteraria è, interamente o essenzialmente, costituita da un testo, vale a dire (definizione minima) da una serie più o meno lunga di enunciati verbali più o meno provvisti di significato. Questo testo, però, si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più

---

<sup>18</sup> SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit., p. 342.

forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua “ricezione” e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro. Questo accompagnamento, d’ampiezza e modalità variabili, costituisce ciò che ho battezzato [...] il *paratesto* dell’opera. È attraverso il paratesto dunque, che il testo diventa libro e in quanto tale si propone ai suoi lettori e, in genere, al pubblico.<sup>19</sup>

Guyda Armstrong, rifacendosi a Genette, definisce il paratesto come «that (usually textual) matter which surrounds and mediates the author’s literary text to its readership».<sup>20</sup> A questa categoria appartengono tutti i testi che circondano l’opera letteraria vera e propria e servono così ad introdurla, a spiegarla, ad illustrarne il senso e il significato al pubblico.

Genette distingue, poi, all’interno del paratesto due sottogruppi: da un lato, chiama «peritesto» ciò che si trova «intorno al testo, nello spazio del volume stesso», come i titoli d’opera o dei capitoli, le prefazioni, le note; dall’altro, definisce «epitesto» quei «messaggi che si trovano, almeno originariamente, all’esterno del libro», ossia le interviste, le conversazioni e le corrispondenze.<sup>21</sup> L’unione di peritesto ed epitesto dà origine più in generale al paratesto.

In questa sede utilizzerò il solo termine «paratesto» per riferirmi, più genericamente, a tutte quelle produzioni testuali che circondano il testo letterario e che non costituiscono parte integrante della finzione narrativa. Nel caso delle raccolte di novelle, si tratta generalmente di proemi, epistole di dedica, lettere prefatorie al lettore, introduzioni e conclusioni d’autore. Naturalmente, alla luce delle teorizzazioni della critica contemporanea, risulta talvolta ambigua la terminologia impiegata dagli autori di epoca tardo medievale e rinascimentale per designare le parti in cui la loro opera è articolata. È questo, per esempio, il caso delle *Cene* del Lasca, aperte da una *Introduzione* [sic] *al novellare* che, a discapito della sua titolazione, non è affatto un paratesto: al contrario, essa è dedicata alla descrizione delle vicende della brigata e fa, quindi, parte della finzione letteraria a tutti gli effetti.

---

<sup>19</sup> G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-4.

<sup>20</sup> ARMSTRONG, *Paratexts and their Functions*, cit., p. 40.

<sup>21</sup> GENETTE, *Soglie*, cit., pp. 6-7.

Nel definire le funzioni del paratesto, Genette sottolinea il suo statuto di zona di confine tra il testo letterario e ciò che ne sta fuori, configurando il paratesto come

una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati.<sup>22</sup>

L'importanza del paratesto nella presentazione dell'opera al lettore e nella sua decifrazione da parte di quest'ultimo è, quindi, fondamentale. All'interno di *Soglie*, Genette individua, inoltre, i compiti specifici di ciascuna tipologia paratestuale. Mi soffermerò ora, in particolare, sui paratesti pertinenti all'analisi dei testi novellistici.

Uno dei più importanti è la prefazione, che nelle raccolte di novelle è in genere chiamata proemio, prologo o introduzione. Secondo Genette, la prefazione è definibile come «qualsiasi specie di testo liminare (preliminare o postliminare), autoriale o allografo, che consiste in un discorso prodotto a proposito del testo che lo segue o precede».<sup>23</sup> Passando ad esaminare più nello specifico la prefazione autoriale, lo studioso ne identifica la funzione nell'«assicurare una buona lettura del testo»: ciò può essere conseguito, da un lato, valorizzando l'opera e il suo argomento e, dall'altro, fornendo al lettore le istruzioni per il corretto uso del libro.<sup>24</sup> Numerosi sono gli esempi di prefazioni nella produzione novellistica italiana: si pensi, per esempio, ai proemi del *Decameron*, del *Pecorone*, del *Trecentonovelle* e delle *Sei giornate* di Erizzo, oppure al *Prologo* del *Novellino* di Masuccio Salernitano.

Anche le dediche o epistole dedicatorie (praticamente sinonimi fino alla fine del Settecento)<sup>25</sup> hanno un ruolo molto importante nel contesto delle raccolte di novelle. Con l'espressione «dedica d'opera» Genette indica «l'esibizione (sincera o meno) di una relazione (di un tipo o di un altro) tra l'autore e qualche persona,

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 4.

<sup>23</sup> Ivi, p. 158.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 195-225.

<sup>25</sup> Ivi, p. 116.

gruppo o entità».<sup>26</sup> Frequente, nel caso delle opere novellistiche inglesi, è la doppia dedica sotto forma epistolare: l'opera si apre con una lettera ad un patrono/mecenate, cui segue un'epistola al lettore. La dedica trova numerosi riscontri in diversi autori, da Sabadino degli Arienti a Firenzuola, da Parabosco a Forteguerri, da Painter a Fenton, da Whetstone a Turberville. Sebbene la sua finalità principale sia teoricamente quella di esibire la sopra menzionata relazione tra autore e destinatario, Genette nota come essa assuma spesso anche «addizionali funzioni sconfinanti nel campo della prefazione».<sup>27</sup> Va, infatti, messo in luce a questo proposito il fatto che le raccolte novellistiche, in particolare quelle inglesi, forniscono spesso esempi di paratesti in bilico tra la prefazione autoriale (o allografa) e la lettera di dedica, sia nel caso in cui il paratesto è rivolto ad un mecenate sia in quello in cui è indirizzato a più generici lettori. Frequenti sono, infatti, quelle che potremmo definire lettere di dedica con funzione prefativa. D'altro canto, lo stesso Genette osserva che «senza dubbio alcune avvertenze “al lettore” dovrebbero essere lette sia in quanto epistole dedicatorie, sia in quanto prefazioni».<sup>28</sup> Di questa tipologia di paratesto “ibrido”, le raccolte novellistiche sono assai ricche: si pensi, per esempio, a Bandello, che introduce ciascuna delle quattro Parti in cui è diviso il suo novelliere con una lettera al lettore, in cui illustra i suoi progetti letterari, nonché l'organizzazione e le caratteristiche delle novelle a seguire. Dal canto suo, Straparola pone ad introduzione del secondo volume delle sue *Piacevoli notti* la lettera *Alle graziose e amorevoli donne*, in cui si rivolge alle destinatarie per difendere il suo operato. William Painter ha, inoltre, sfruttato tanto le lettere ai mecenati, quanto quelle ai lettori per descrivere nei dettagli le fonti, i meriti e gli scopi dei suoi racconti. I casi di Pettie e Riche, infine, saranno oggetto di una specifica trattazione, perché nelle loro raccolte le lettere dedicatorie, sfruttate per intime confessioni o per giudizi di valore sulla società del tempo, assumono un ruolo centrale nella corretta decifrazione dell'opera.

Le raccolte novellistiche presentano, poi, alcuni esempi di prefazioni allografe, scritte da editori, stampatori o amici dell'autore: le loro funzioni, scrive

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 133.

<sup>27</sup> Ivi, p. 133.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 130-131.

Genette, «coincidono, talvolta specificandole, con quelle dell'autoriale originale (favorire e guidare la lettura)», ma il cambiamento di destinatario implica che «la valorizzazione del testo» divenga «raccomandazione e l'informazione presentazione».<sup>29</sup> Anche in questo caso, le prefazioni sono contaminate con la tipologia della lettera dedicatoria: si pensi, per esempio, al primo volume delle *Piacevoli Notti* di Straparola, in cui Orfeo della Carta, l'editore della raccolta, si cimenta nella stesura di una lettera prefatoria in cui dedica l'opera alle donne. Nel contesto inglese, un esempio di particolare interesse è costituito, invece, dalla raccolta di Robert Smythe, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories*: qui la lettera prefatoria, rivolta al lettore, è scritta dall'editore T. N., in quanto l'autore, a causa di una morte prematura, non è riuscito a prendere parte alla revisione finale in vista della pubblicazione.

Nella categoria della prefazione Genette include, inoltre, la postfazione o quella che nei testi novellistici viene chiamata conclusione (d'autore). Essa avrebbe una semplice funzione curativa o correttiva, per lo studioso di incisività nettamente inferiore rispetto a quella che la prefazione può avere sull'opinione del lettore.<sup>30</sup> Le raccolte italiane e inglesi sono piuttosto ricche di conclusioni d'autore: al di là dell'esempio del *Decameron*, si possono annoverare il *Parlamento de lo autore al libro suo* di Masuccio e la *Conclusione* delle *Porretane*; in ambito inglese, si può riscontrare la presenza di una *Conclusion* in Painter, Fenton e Riche, ma anche in Chaucer, dove essa viene definita *Retraction*.

Un ultimo paratesto che svolge un ruolo importante nel contesto delle raccolte novellistiche è il frontespizio, contenente, oltre al nome dell'autore, alla data e al luogo di stampa dell'opera, anche il titolo della stessa. Quest'ultimo svolge per Genette una triplice funzione: identificare l'opera; designarne il contenuto e/o la forma; valorizzare il testo.<sup>31</sup> Come di vedrà nei capitoli seguenti, il frontespizio cinquecentesco fornisce delle chiare indicazioni su quali si considerava fossero i

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 261.

<sup>30</sup> Ivi, p. 235.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 75-77. In seguito, Genette propone per il titolo quattro diverse funzioni, che, però, nella sostanza non differiscono dalle tre sopra citate: si tratta della funzione di designazione o identificazione, della funzione descrittiva, di quella connotativa (il cui effetto non sempre intenzionale induce lo studioso a correggersi e a preferire l'espressione «valore connotativo») e di quella seduttiva (ivi, pp. 91-92).

punti di forza dell'opera e rivela, quindi, interessanti manovre di negoziazione, volte ad attirare l'attenzione dei lettori-compratori. Casi particolarmente interessanti sono, tra gli altri, quelli di Robert Greene e George Whetstone, autori che hanno operato all'interno di un mercato editoriale in piena espansione.

### 1.2.2 La cornice

Come ho già avuto modo di anticipare, molte raccolte di novelle si avvalgono di una struttura che non annovera soltanto paratesti, ma anche una cornice o storia portante, espressione che Michelangelo Picone utilizza per identificare le vicende della brigata del *Decameron*.<sup>32</sup> La cornice (o storia portante) è, infatti, il racconto incentrato su un gruppo di personaggi che si riuniscono e si narrano le novelle che formano la raccolta stessa. Presentando la vita dei novellatori, essa mira a «spiegarci [...] il contesto storico-ideologico all'interno del quale sono pronunciati i racconti».<sup>33</sup> Al contempo, rappresenta «il racconto della vita della narrazione, il racconto del racconto».<sup>34</sup> Anche Leonie Graedel mette in luce il ruolo che questa “zona” dell'opera riveste nella rappresentazione dell'atto stesso del narrare e afferma che in essa prende corpo «la realtà primitiva del raccontare: la triade di narratore, di uditorio e di narrazione».<sup>35</sup> Naturalmente la cornice serve anche a spiegare l'esistenza stessa delle novelle e la loro origine, nonché a «presentare una condizione di eccezionalità (una pestilenza, una guerra, un carnevale, una festa religiosa ecc.) capace di giustificare, pur nel rispetto del

---

<sup>32</sup> Mi riferisco qui principalmente a: PICONE, *La cornice e le novelle*, cit.; ID., *Tre tipi di cornice novellistica*, cit.; ID., *Autore/narratori*, cit.; ID., *Riscritture cinquecentesche*, cit.; ID., *Il Decameron come macrotesto: il problema della cornice*, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 9-33.

<sup>33</sup> PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica*, cit., p. 4.

<sup>34</sup> Ibid..

<sup>35</sup> GRAEDEL, *La cornice delle raccolte novellistiche*, cit., p. 8. L'identità tra la «storia portante» di Picone e la «cornice» di Graedel si evince considerando la definizione che ne dà quest'ultima come di «una vicenda o una situazione che inquadra ed unisce uno o più racconti, servendo di pretesto per la narrazione» (GRAEDEL, *La cornice delle raccolte novellistiche*, cit., p. 8). Anche Enrico Malato parla della cornice e, sottolineandone la probabile derivazione orientale, la considera una «“storia portante” che raccoglie in una struttura unitaria i singoli elementi narrativi» (E. MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo I, pp. 3-45: p. 32). Va ricordato che per identificare il racconto delle vicende della brigata decameroniana sono state proposte diverse espressioni oltre a quelle già ricordate di storia portante e cornice; il termine «cornice» è, comunque, quello che è stato maggiormente utilizzato. Un generico, ma interessante studio sulle forme di incorniciamento è W. NELLES, *Frameworks, Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York, P. Lang, 1997.

codice della verosimiglianza, tutti gli eventi “eccessivi” che le novelle avrebbero poi offerto in quantità massicce». <sup>36</sup> Giancarlo Alfano, sottolineando la pluralità di funzioni della cornice e rifacendosi agli studi di Francesco Bruni, <sup>37</sup> ha notato come essa «organizzi e disciplini le singole novelle, la loro varietà tematica e stilistica»; come presenti un «“modello di razionale organizzazione civile”»; come costituisca un «“filtro che si frappone tra scrittore e novelle” [...]», distanziando così l'autore dalla materia narrata; come consenta, infine, di «anticipare le reazioni del lettore». <sup>38</sup> D'altro canto, la relazione che intercorre tra cornice e paratesti è molto forte, data l'importanza che entrambi rivestono per una corretta esegesi dell'opera. Nel caso specifico di Boccaccio, infatti, Michelangelo Picone ha messo in luce come ai paratesti stessi sia «affidato il compito di traghettare le informazioni relative al processo di codificazione e decodificazione ideologica e letteraria portato avanti dal *Decameron*». <sup>39</sup> Naturalmente soltanto nei paratesti l'autore si rivolge direttamente ai propri lettori, <sup>40</sup> mentre nel contesto della cornice le indicazioni autoriali sono indirette, celate dalla finzione letteraria e mediate dai personaggi e dal narratore.

### 1.2.3 Problemi di definizione

Trattandosi di opere di età proto-moderna, le raccolte novellistiche che verranno analizzate presentano delle problematiche non trascurabili a livello di definizione di ciò che rientra nel paratesto e di ciò che costituisce, invece, la finzione letteraria vera e propria. In alcuni casi, per esempio, la terminologia impiegata dalla critica per designare i paratesti entra in conflitto con l'utilizzo che gli autori rinascimentali hanno fatto dei medesimi termini: nel caso già menzionato delle *Cene* del Lasca, per esempio, l'*Introduzione* [sic] *al novellare* non costituisce un paratesto, ma è parte integrante della cornice e, quindi, della finzione letteraria. In essa, infatti, vengono narrate le vicende della brigata.

<sup>36</sup> CICCUTO, *Novelle italiane*, cit., p. XVI.

<sup>37</sup> F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.

<sup>38</sup> ALFANO, *Nelle maglie della voce*, cit., p. 34.

<sup>39</sup> PICONE, *Autore/narratori*, cit., p. 42. È bene precisare che Picone designa i paratesti con il termine «cornice».

<sup>40</sup> Sempre che il paratesto non sia oggetto di costruzione fittizia. In questi casi la situazione si complica ulteriormente.



Ancora più complessi sono i casi in cui non è chiaro il confine tra il paratesto e la storia portante. Anche se quest'ultima è nei fatti il regno del narratore, spesso la distinzione tra istanza narrativa e istanza autoriale risulta nebulosa: in molte raccolte novellistiche, infatti, l'autore costruisce un narratore a propria immagine e somiglianza e gli fa pronunciare dichiarazioni di paternità dell'opera. Basti pensare al caso delle *Giornate delle novelle dei novizi* di Pietro Fortini: nell'avvertenza *Al lettore*,<sup>41</sup> dedicata per la maggior parte ad illustrare la realizzazione dell'opera e la strutturazione delle novelle, ad individuare i modelli e a replicare ai detrattori, è evidente che l'autore si sta rivolgendo al suo pubblico. Allo stesso tempo, però, essa si conclude con la descrizione delle vite della brigata e della decisione dei giovani di trascorre il tempo narrandosi delle novelle: si sconfina, così, nella storia portante. All'interno di quello che, inizialmente, si configura a tutti gli effetti come un paratesto, si insinua la finzione letteraria: il narratore della cornice, extradiegetico ed eterodiegetico, tende a sovrapporsi alla figura dell'autore, rendendo difficile distinguere nettamente le due istanze.

Genette stesso, in merito alla opere letterarie dei secoli passati, in particolare a quelle anteriori alla stampa o legate ancora alla tradizione manoscritta, mette in luce la difficoltà del rinvenire prefazioni "tipograficamente" separate dal testo letterario. E non si può negare che le lettere di dedica assumano spesso e volentieri la funzione di vere e proprie prefazioni. Genette propone, quindi, il concetto di «prefazione integrata», sottolineando come l'assenza di una separazione netta del paratesto dal testo letterario vero e proprio non abbia comunque ostacolato la diffusione della pratica prefativa, le cui tracce vanno ricercate all'inizio o alla fine delle opere letterarie stesse: è qui, infatti, che l'autore tendeva a commentare o presentare la sua opera.<sup>42</sup> Aggiunge, inoltre, che trattandosi di «sezioni di testo con funzione prefativa», le prefazioni integrate

non ponevano, per questo stesso motivo, alcun problema riguardo alla loro disposizione (si trovavano inevitabilmente tra le prime o, a volte, le ultime righe del testo), la loro data di apparizione (quella della prima "pubblicazione" del testo), il loro statuto formale (quello del testo), la determinazione del loro destinatario (è

---

<sup>41</sup> Sfrutto qui un'espressione utilizzata dallo stesso Genette (*Soglie*, cit., p. 130).

<sup>42</sup> GENETTE, *Soglie*, cit., pp. 160-161.

l'autore, reale o fittizio, del testo), e quella del loro destinatario (è chiaramente ancora quello del testo, con qualche riserva per quanto riguarda alcuni segmenti invocatori o dedicatori, nei quali il destinatario-intermediario – la musa, il dedicatario – può momentaneamente interporsi fra autore e lettore).<sup>43</sup>

D'altro canto, le difficoltà insite nella definizione del campo d'azione dell'autore e del narratore e, di conseguenza, nella distinzione di ciò che è paratesto da ciò che invece è cornice trovano una chiara esemplificazione nell'atteggiamento della critica in merito alla struttura del *Decameron*, l'opera che rappresenta il modello per eccellenza di raccolta novellistica.

Un breve cenno all'architettura dell'opera servirà a comprendere meglio le opinioni contrastanti degli studiosi. Il *Decameron* è diviso in dieci Giornate, durante ciascuna delle quali i dieci novellatori narrano una novella. I racconti sono, quindi, inseriti all'interno di una cornice popolata dai giovani della brigata, le cui vicende vengono riferite da un narratore extradiegetico ed eterodiegetico. Ci sono, poi, delle "zone" dell'opera, ossia il *Proemio*, la parte iniziale dell'*Introduzione alla Giornata I*, l'*Introduzione della Giornata IV* e la *Conclusione dell'autore*, in cui Boccaccio si rivolge direttamente ai suoi lettori, o meglio, alla sue lettrici, che sono anche le dedicatee dell'opera. Come risulta chiaro dalla descrizione appena fornita, considero i testi appena menzionati (a cui vanno aggiunte le varie rubriche che introducono le singole Giornate e le varie novelle) paratesti autoriali, mentre il resto dell'opera (ad esclusione delle novelle, naturalmente) costituisce la cornice o storia portante, in cui a prendere il testimone è un narratore costruito ad immagine e somiglianza dell'autore.

Quella che qui propongo è, però, solo una delle possibili interpretazioni della struttura del *Decameron*, adottata anche da Lucia Marino, Furio Brugnolo e Roberto Benedetti, Judith Serafini-Sauli, Guyda Armstrong e Pier Massimo Forni.<sup>44</sup> Nel caso specifico del *Decameron*, anche Genette definisce il *Proemio*

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 167.

<sup>44</sup> L. MARINO, *The Decameron "Cornice": Allusion, Allegory, and Iconology*, Ravenna, Longo Editore, 1979; F. BRUGNOLO – R. BENEDETTI, *La dedica tra Medioevo e primo Rinascimento: testo e immagine*, in M. A. Terzoli (a cura di), *I margini del libro*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Basilea, 21-23 novembre 2002, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 13-54; J. SERAFINI-SAULI, *The Pleasures of Reading: Boccaccio's Decameron and Female Literacy*, in «MLN», 126, 2011, pp. 29-46; G. ARMSTRONG, *The English Boccaccio*, cit.; P. M. FORNI, *The*

come «una specie di prefazione generale, in cui l'autore espone i motivi personali della sua impresa (il ricordo di un'avventura amorosa) e la sua scelta del pubblico femminile».<sup>45</sup>

Altri studiosi, invece, non sono completamente d'accordo: Michelangelo Picone parla, per il *Proemio*, l'*Introduzione della Giornata IV* e la *Conclusione dell'autore*, di un'immagine d'autore o anche di «autore implicito» e, più o meno sulla stessa linea, Anna Strowe ipotizza un «fictionalized author».<sup>46</sup> Claude Perrus, dal canto suo, propone l'idea di una *avatar* mitizzato di Boccaccio, almeno per quanto riguarda il *Proemio*.<sup>47</sup>

Altri studiosi accantonano del tutto l'idea di autore e sostengono, invece, che anche per quelle “zone” dell'opera che ho definito paratesti si debba parlare di narratore. Per fare solo alcuni esempi, Franco Fido parla di Narratore (con iniziale maiuscola), Marga Cottino-Jones di narratore generale, Rhiannon Daniels di *Primary Narrator* (con iniziali maiuscole) e Stephen Milner di *narrator*.<sup>48</sup>

Queste difficoltà nel capire dove si ha davvero a che fare con l'autore e dove, invece, il narratore prende il testimone sono sintetizzate nella definizione che Giancarlo Mazzacurati dà del *Decameron* e di opere che ad esso rimandano, come quelle di Sacchetti e Sercambi: una «raccolta d'autore, disegnata come tale, con un io narrante che spesso [...] si dichiara in prima persona scrittore e narratore, depositario e artefice delle proprie storie».<sup>49</sup>

---

*Decameron and Narrative Form*, in G. Armstrong, R. Daniels, S. J. Milner (a cura di), *The Cambridge Companion to Boccaccio*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 55-64.

<sup>45</sup> GENETTE, *Soglie*, cit., p. 165.

<sup>46</sup> PICONE, *Autore/narratori*, cit.; A. STROWE, *The Auctour, the Translatoure, and the Impressoure: Translating Boccaccio's Authorship in Early Modern England*, in «Textus. English Studies in Italy», XXIV, 3, 2011, pp. 477-490.

<sup>47</sup> «Le Je qui parle dans le “proème”, premier actant du récit, celui qui s'adresse aux femmes amoureuses, n'est pas, bien entendu, Giovanni Boccaccio, mais un avatar particulier de ce dernier, fortement “mythifié”» (C. PERRUS, *Remarques sur les rapports entre écrivain et public dans le Décaméron de Boccace*, in «Chroniques italiennes», 31/32, 1992, pp. 135-150: p. 142).

<sup>48</sup> F. FIDO, *Architettura*, in R. Bragantini e P. M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 13-33; COTTINO-JONES, *Il dir novellando*, cit.; R. DANIELS, *Boccaccio's Narrators and Audiences*, in G. Armstrong, R. Daniels, S. J. Milner (a cura di), *The Cambridge Companion to Boccaccio*, cit., pp. 36-51; S. MILNER, *Boccaccio's Decameron and the Semiotics of the Everyday*, in G. Armstrong, R. Daniels, S. J. Milner (a cura di), *The Cambridge Companion to Boccaccio*, cit., pp. 83-100.

<sup>49</sup> MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo*, cit., p. 82.

### 1.2.4 Italiani e Inglesi

Anche se non a tutte le raccolte di novelle italiane ha arriso un grande successo nazionale e internazionale, alcune hanno indubbiamente rappresentato un modello di fondamentale importanza in tutta Europa, condizionando lo sviluppo del genere novellistico: è il caso del *Decameron*, naturalmente, ma anche delle *Novelle* di Bandello, degli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio, delle *Piacevoli notti* di Straparola e, in parte, anche del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino e del *Novellino* di Masuccio Salernitano.

Se, come ha notato Riccardo Bruscagli in merito all'Italia, «proprio la cornice, in quanto veicolo di un ordinamento strutturale, conoscitivo o addirittura ideologico della materia novellistica, sarà il marchio del più consapevole boccaccismo cinquecentesco, e specie controriformista»,<sup>50</sup> l'influenza della storia portante di origine boccacciana ha giocato un ruolo importante anche in contesto inglese, accanto ai *Canterbury Tales*, a loro volta probabilmente debitori del *Decameron*. Margaret Schlauch ha, infatti, osservato:

When short stories of various kinds are put into a framework, the enveloping narrative may not only unify the whole but impart to it a dynamic development affecting each part. The supreme example of such achievement is offered by Geoffrey Chaucer [...]. Several Elizabethans tried the same technique, being influenced by Boccaccio or Chaucer or both.<sup>51</sup>

Un elemento che balza all'occhio è il fatto che in molte opere novellistiche inglesi, soprattutto le prime ad essere scritte,<sup>52</sup> non viene impiegata la cornice. Luigi Marfè ha perciò dichiarato che, se tale atteggiamento può in parte essere giustificato col fatto che «una visione organica della realtà come quella di Boccaccio era impensabile nel tormentato XVI secolo», nei fatti una scelta di

---

<sup>50</sup> R. BRUSCAGLI, *Introduzione*, in Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. IX-XXXV: p. XVIII.

<sup>51</sup> SCHLAUCH, *Antecedents of the English Novel*, cit., pp. 152-153.

<sup>52</sup> Il primo tomo del *Palace of Pleasure* di William Painter è stato stampato nel 1566, il secondo nel 1567; *Certaine Tragical Discourses* di Geoffrey Fenton risale al 1567; *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* di George Pettie è stato pubblicato per la prima volta nel 1576.

questo tipo è essenzialmente dovuta all'inferiorità degli epigoni inglesi.<sup>53</sup> Tale affermazione è probabilmente troppo manichea: solo una parte delle raccolte inglesi non si avvale della cornice e, nonostante il rifiuto dell'espedito della brigata di novellatori, vengono create strutture ben calibrate, arricchite di interessanti paratesti. Autori inglesi come William Painter, Barnabe Riche, Geoffrey Fenton e George Pettie hanno fatto ampio uso di lettere di dedica, conclusioni d'autore, epistole al lettore, in cui hanno espresso chiaramente i loro progetti e i loro scopi, le caratteristiche della loro raccolta, il loro rapporto con modelli e fonti, dando così prova di una consapevolezza che non è certo propria di banali scribacchini. Il fatto che le loro traduzioni, che sconfinano spesso nella riscrittura, possano non essere stilisticamente all'altezza dei modelli italiani non inficia l'importanza dei progetti letterari in cui si sono imbarcati questi scrittori, le cui opere hanno segnato la letteratura inglese della loro epoca. Proprio la scelta di selezionare storie d'amore tragico e di violenza, enfatizzandone i toni più cupi, ha condizionato pesantemente anche altri generi che hanno avuto un successo straordinario, primo tra tutti il teatro. Constance Relihan ha sottolineato il valore dei paratesti in seno alle raccolte novellistiche elisabettiane:

Even as Elizabethan novelistic discourse calls attention to its codes of production through elaborate systems of prefaces and seemingly overt authorial control, it simultaneously tries to disavow itself from its foreign sources and authors in order to create an aura of objectivity and truthfulness about itself which its authors can then manipulate into the attacks on prevailing ideologies.<sup>54</sup>

Lo studio tanto dei paratesti quanto delle storie portanti si rivela, sotto questo punto di vista, ancora più importante. Innanzitutto, esso permette di rivalutare la raccolta di racconti che nel mondo inglese è stata spesso e a lungo trascurata e giudicata inferiore sia ai modelli italiani, sia agli altri generi letterari di età elisabettiana, il teatro *in primis*. In secondo luogo, attraverso un'analisi ravvicinata dei temi trattati tanto degli autori inglesi, quanto da quelli italiani nei paratesti e nelle cornici, si potranno riconsiderare anche opere italiane, soprattutto

---

<sup>53</sup> L. MARFÈ, "In English clothes". *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015, p. 92.

<sup>54</sup> RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., p. 56.

cinquecentesche, generalmente sottovalutate in quanto giudicate frutto di una ripresa manieristica e superficiale del modello boccacciano.

### 1.3 SELEZIONE DEL MATERIALE

Per poter procedere ad una analisi coerente è stato necessario individuare un *corpus* significativo di raccolte novellistiche italiane e inglesi, selezionate in base alla loro rilevanza in merito all'argomento della ricerca.

Volendo prendere in esame soltanto la novellistica in volgare, italiana e inglese, sono state escluse le raccolte in latino, come le *Novellae* (1520) di Girolamo Morlini. Si è deciso, inoltre, di non tenere in considerazione le cosiddette novelle "spicciolate", ossia quei racconti che circolavano in forma autonoma e che, pur essendo spesso dotati di lettere di dedica o di altri paratesti, non rientrano nella tipologia della raccolta di racconti di cui ci si vuole ora occupare.

Non sono state prese in esame nemmeno le raccolte di facezie, proverbi o motti arguti, redatte in italiano o in latino: queste forme di narrazione breve, pur nei loro legami con la novella, hanno assunto caratteristiche autonome, andando a costituire un sotto-genere del tutto indipendente, della cui specificità gli autori stessi erano consapevoli, come dimostrano i titoli delle raccolte di narrazioni di questo tipo (si pensi, per esempio, alle *Facetiae* di Poggio Bracciolini). Per un motivo simile sono stati esclusi anche i *pamphlets* inglesi scritti all'inizio del Seicento: si tratta di opere come *Father Hubbard's Tales* (1604) o *The Meeting of the Gallants at an Ordinary* (1604), entrambi di Thomas Middleton. Essi, pur contenendo vari racconti, costituiscono un genere autonomo: le narrazioni vi sono sfruttate per denunciare i mali della società contemporanea e hanno il valore di *exempla* rispetto alle posizioni della voce narrante. La peculiarità del genere letterario ha indotto anche all'esclusione dei *jest-books* inglesi, nonostante la loro fortuna. Spesso anonimi e definibili come raccolte di brevi aneddoti comici, in essi i singoli brani narrativi sono accostati senza interesse per la struttura complessiva dell'opera, che risulta perciò poco rifinita. Essi si propongono un intrattenimento salace e hanno un tono fortemente popolareggiante. Si vedano, per esempio: *A. C. Mery Talys* (1526); *Mary Tales, Wittie Questions, and Quicke*

*Answeres* (1567); *Pasquils Jestes, Mixed with Mother Bunches Merriments* (1604). In essi paratesti e cornici sono pressoché assenti.

Sono state, inoltre, scartate quelle raccolte che, pur contenendo delle novelle, sono dichiaratamente e volutamente miscellanee, come nel caso dei *Varii componimenti* (1552) di Ortensio Lando: in essi il versante novellistico non riveste un'importanza rilevante.

Applicando le necessarie limitazioni sopra esposte, è stato selezionato un *corpus* di trentasette raccolte di novelle (ventidue in italiano e quindici in inglese), i cui autori hanno dato prova di una discreta attenzione per la strutturazione dell'opera e in cui paratesti e cornici assumono una posizione chiave. Ne fornisco qui di seguito l'elenco, rimandando all'Appendice alla fine di questa trattazione per maggiori dettagli su ciascuna raccolta. Per quanto riguarda il versante italiano sono stati analizzati:

- Giovanni Boccaccio, *Decameron* (ca. 1350);
- Ser Giovanni Fiorentino, *Il pecorone* (ca. 1378);
- Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle* (fine Trecento);
- Giovanni Sercambi, *Il novelliere* (fine sec. XIV-inizio sec. XV);
- Gentile Sermini, *Le novelle* (post 1425);
- Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (1425-1426);
- Tommaso Guardati, detto Masuccio Salernitano, *Il novellino* (composto a partire dal 1450);
- Giovanni Sabadino degli Arienti, *Le porretane* (1470-1492);
- Agnolo Firenzuola, *I ragionamenti* (1523-1525);
- Antonfrancesco Grazzini, detto Il Lasca, *Le cene* (composte a partire dal 1540);
- Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* (1550; 1553);
- Girolamo Parabosco, *I diporti* (ca. 1551);
- Silvan Cattaneo, *Le dodici giornate* (ca. 1553);
- Matteo Maria Bandello, *Le novelle* (1554; 1573);
- Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi* (1555-1562);
- Pietro Fortini, *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi* (1555-1562);
- Giovanni Forteguerri, *Le novelle* (1556-1562);

- Cristoforo Armeno, *Il peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* (1557);
- Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli ecatommiti* (1565);
- Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate* (1567);
- Scipione Bargagli, *I trattenimenti* (1587);
- Tommaso Costo, *Il fuggilozio* (1596).

In merito al versante inglese, sono state prese in esame le seguenti opere:<sup>55</sup>

- Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales* (fine Trecento);
- William Painter, *The Palace of Pleasure* (1566; 1567);
- Geoffrey Fenton, *Certaine Tragicall Discourses* (1567);
- George Pettie, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* (1576);
- Robert Smythe, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories* (1577);
- Barnabe Riche, *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1581);
- George Whetstone, *An Heptameron of Civill Discourses* (1582);
- Robert Greene, *Penelopes Web* (1587);
- George Turberville, *Tragicall Tales* (1587);
- Robert Greene, *Perimedes the Blacke-Smith* (1588);
- *Tarltons Newes out of Purgatorie* (1590);
- *The Cobler of Caunterburie* (1590);
- Robert Greene, *Farewell to Folly* (1591);
- Kinde Kit of Kingstone, *Westward for Smelts* (1620).
- *The Tinker of Turvey* (1630).

### 1.3.1 Limiti cronologici

In generale, l'arco cronologico di interesse si estende dalla metà del Trecento al primo Seicento. Se, però, il *terminus a quo* è chiaramente individuato nella redazione del *Decameron*, che ha sancito la nascita del genere novellistico, per il *terminus ad quem* devono esse fatte delle precisazioni. In merito alle opere italiane, l'analisi si ferma alla fine del Cinquecento, momento in cui si può dire conclusa l'epoca d'oro della novellistica in Italia. Nonostante siano state scritte e

---

<sup>55</sup> Per i titoli delle raccolte inglesi, ho mantenuto la grafia presente nelle prime edizioni.



pubblicate raccolte di novelle anche nel Seicento, il genere aveva ormai perso in creatività e fortuna. Inoltre, la formula più interessante e innovativa era divenuta quella della fiaba, derivata, almeno in parte, da una trasformazione della novella in chiave popolareggiante e basata su un'enfatizzazione del meraviglioso, del magico e dell'irrazionale, in linea con la nuova poetica del Barocco. Uno dei capolavori della letteratura di questo periodo è, infatti, *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) di Giambattista Basile, per il quale non si può più chiaramente parlare di raccolta di novelle.

Per quanto riguarda l'Inghilterra, invece, il *terminus ad quem* è stato individuato nel primo Seicento, più precisamente nella seconda metà degli anni Venti. Tale scelta è dovuta al fatto che sono proprio l'età elisabettiana (1558-1603) e quella giacomiana (1603-1625) a costituire il periodo più fortunato per il genere novellistico in Inghilterra, sia riguardo alla ricezione delle opere italiane, sia in merito alla produzione di raccolte inglesi. Sarebbe stato, quindi, forzoso escludere da quest'indagine le opere inglesi prodotte tra il 1600 e il 1630, visto l'interesse manifestato per la letteratura italiana, novellistica compresa.

### **1.3.2 Metodo d'analisi**

In seguito all'analisi delle raccolte selezionate, sono stati individuati vari motivi ricorrenti la cui trattazione si è dimostrata rivelatrice sia di affinità e di differenze tra gli autori-modello italiani e i loro epigoni inglesi, sia di peculiarità e autonome elaborazioni da parte di specifici scrittori.

Gérard Genette ha osservato l'esistenza di alcune tematiche sfruttate per far sì che la prefazione autoriale svolga con successo la sua doppia funzione, ossia valorizzare l'argomento dell'opera e garantire la corretta fruizione di quest'ultima. Così, per mettere in risalto il valore dei temi trattati si può insistere sulla loro utilità documentaria, morale, intellettuale; oppure, se ne possono sottolineare l'originalità e la veridicità; o, ancora, si può enfatizzare l'unità dell'opera stessa. Per poter indirizzare, invece, il lettore verso una corretta lettura dell'opera, si possono dare indicazioni sull'origine e sulla redazione di quest'ultima; può essere

illustrato il significato del titolo o, ancora, possono essere esplicitate le intenzioni dell'autore stesso in merito al suo pubblico ideale.<sup>56</sup>

Le osservazioni di Genette sono state utili per individuare i motivi che hanno giocato un ruolo di rilievo nei paratesti novellistici. Tre sono quelli che si sono rivelati particolarmente significativi: l'illustrazione di fonti e modelli; la definizione dello scopo dell'opera; la determinazione del pubblico.

Anche nelle cornici, tuttavia, si sono potuti riconoscere degli elementi ricorrenti, utili a mettere in luce affinità e differenze ideologiche tra i modelli italiani e gli epigoni inglesi: si tratta della presenza femminile tra i novellatori, connessa spesso a istanze moralistiche; dell'estrazione sociale dei membri della brigata; del ruolo del narratore; del modello di società veicolato dalla brigata stessa.

I capitoli che seguiranno saranno, quindi, dedicati ad una trattazione specifica di questi argomenti.

---

<sup>56</sup> Cfr. GENETTE, *Soglie*, cit., in particolare pp. 194-225.

## CAPITOLO 2

### FONTI, MODELLI E TRADUZIONI

#### 2.1 FONTI E MODELLI

Nella moltitudine di richiami espliciti o impliciti ai predecessori, riscontrabile in numerose opere novellistiche, è necessario distinguere tra le suggestioni sotterranee, cristallizzatesi in motivi topici, e le dichiarazioni inequivocabili di tributo ad un modello o di dipendenza da esso. Il fatto che un autore citi volutamente e programmaticamente il nome di Boccaccio o di altri scrittori di novelle come punto di riferimento implica, infatti, la volontà ben precisa di costruire un edificio letterario memore di una tradizione ben individuata. Non è un caso che sia nelle raccolte di novelle italiane sia in quelle inglesi uno dei motivi maggiormente affrontati in sede paratestuale sia proprio l'illustrazione di fonti e modelli.

##### 2.1.1 Fonti e modelli in Italia

Il punto di riferimento indiscusso per la novellistica non solo in Italia, ma in tutta Europa è il *Decameron*. Franco Sacchetti, dedicandosi alla scrittura del suo *Trecentonovelle* alla fine del XIV secolo, manifesta chiaramente la necessità di misurarsi con Boccaccio: egli non utilizza, però, l'espedito della cornice, optando piuttosto per una raccolta antologica in cui le novelle sono associate l'una all'altra tramite semplici richiami interni a personaggi o a temi che vi compaiono. Quello che domina nel *Trecentonovelle* è, anzi, un processo cumulativo.

Nel *Proemio*, Sacchetti instaura un confronto diretto con il suo innegabile modello: dopo aver spiegato i primi due motivi che lo hanno indotto a realizzare la sua opera, ossia le sofferenze patite dagli uomini a causa di pestilenze, guerre e calamità e la consapevolezza che la gente è sempre desiderosa di «udire cose nuove, e specialmente di quelle letture che sono agevoli a intendere, e

specialmente quando danno conforto, per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa [...]»,<sup>1</sup> l'autore chiama direttamente in causa Boccaccio:

[...] e riguardando in fine allo eccellente poeta fiorentino messer Giovanni Boccacci, il quale descrivendo il libro delle Cento Novelle per una materiale cosa, quanto al nobile suo ingegno <...>, quello è divulgato e richie<sto tanto> che in sino in Francia e in Inghilterra l'hanno ridotto alla loro lingua, e grand<...>so; io Franco Sacchetti fiorentino, come uomo discolo e grosso, mi proposi di scrivere la presente opera e raccogliere tutte quelle novelle le quali, e antiche e moderne, di diverse maniere sono state per li tempi e alcune ancora che io vidi e fui presente e certe di quelle che a me medesimo sono intervenute.<sup>2</sup>

Malgrado le evidenti lacune, questo *Proemio* offre un inequivocabile esempio di individuazione del proprio modello da parte dell'autore: si tratta del «libro delle Cento Novelle» di «messer Giovanni Boccacci», cui Sacchetti guarda sia per la materia trattata (eventi passati e presenti dal carattere estremamente vario), sia per la lingua impiegata (il volgare fiorentino). Il ricorso al classico *topos modestiae*, per cui lo scrittore si definisce «discolo e grosso», non sminuisce lo stretto legame spirituale che lega Sacchetti al maestro, sancito dalla comune fiorentinità. Se Boccaccio è definito «eccellente poeta fiorentino Giovanni Boccacci», Sacchetti si presenta come «io Franco Sacchetti fiorentino»: sembra tutt'altro che casuale che il costruito chiasmico legghi il medesimo aggettivo, «fiorentino», ai nomi dei due autori, mettendo in questo modo in risalto le radici condivise. Anche il titolo dell'opera risente dell'esempio boccacciano: se il *Decameron* è definito «Cento Novelle», l'opera di Sacchetti è invece il *Trecentonovelle*, etichetta che tradisce forse un implicito desiderio di superare il maestro. Altri elementi dell'opera sacchettiana suggeriscono in effetti una forma di sfida nei confronti della tipologia di raccolta novellistica offerta dal *Decameron*: il rifiuto della cornice e l'adozione di un semplice *Proemio* potrebbero far pensare ad un desiderio di tornare alla semplicità del narrare arcaico e pre-boccacciano, rappresentato dal *Novellino*, in

---

<sup>1</sup> F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996, *Proemio*, par. 1. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Trecentonovelle*.

<sup>2</sup> *Trecentonovelle*, *Proemio*, par. 2.

cui i racconti si susseguivano l'uno all'altro senza alcun disegno strutturale precostituito.

Quello di Sacchetti, però, non è l'unico caso di un autore che guarda a Boccaccio come ad un punto di riferimento passibile di aggiornamenti. Questa tendenza, accresciutasi nel tempo, è stata incentivata nel corso del Cinquecento dal fatto che le *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo hanno consacrato il modello boccacciano come emblema della scrittura letteraria in prosa volgare.

Così, nell'avvertenza *Al lettore*, in apertura delle sue *Giornate delle novelle dei novizi*, Pietro Fortini non esita a riconoscere subito il termine di paragone della sua opera:

Umanissimo lettore, son certo che non prima averai compreso *la materia di che tratta questo nostro primo libro*, che infatti m'acuserai grandemente di troppa temerarietà; conciosiaché il *Boccaccio*, uno de li occhi della toscana lingua, *e molti altri doppo esso a preso*, abbino con *ingegno mirabile e ornatissimo stile i piacevoli e novelleschi ragionamenti* prodotti in luce.<sup>3</sup>

Ancora una volta Boccaccio viene addotto come modello per chi si cimenta nella redazione di novelle, sia per quanto riguarda la materia trattata, sia per lo stile impiegato. Nonostante il nome qui proposto sia quello del Certaldese, poco oltre Fortini cita apertamente altre due opere, accanto al *Decameron*, che costituiscono un termine di paragone per il suo novelliere. Mentre spiega che anche le sue novelle avranno probabilmente dei malevoli detrattori, osserva che ci sarà di certo qualche donna che, in nome di una morigeratezza tutta di facciata, lo criticherà con le seguenti parole:

Guarda questo perdeggiorno, non doveva avere altre faccende. Che tristo sia lui! Ci mancavano ora queste *novellacce* aggiunte al Centonovelle, al Novellino e al Settanta

---

<sup>3</sup> P. FORTINI, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, *Al lettore*, par. 1; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Giornate delle novelle*.

che sonno tanto nere che, per una sol bocata a ciascheduna, a fatica parranno mosse di colore.<sup>4</sup>

Il *Centonovelle* è naturalmente il *Decameron*, il *Novellino* è la raccolta di Masuccio Salernitano, mentre il *Settanta* è il titolo con cui venivano talvolta designate le *Porretane* di Sabadino degli Arienti.<sup>5</sup> Nonostante fossero state scritte molte altre raccolte di novelle, alcune delle quali (come quella di Straparola, Firenzuola e Bandello) avevano riscosso una notevole fortuna, Fortini individua in particolare nelle opere di Boccaccio, Masuccio e Sabadino quelle più vicine alla propria. Come nel caso delle *Giornate*, infatti, sia il *Decameron* sia le *Porretane* presentano delle vivaci brigate di novellatori, che, pur non disdegnando la narrazione di raccolti maliziosi, non abbandonano mai il principio della condotta onesta come base portante delle loro relazioni. Il *Novellino* di Masuccio è, invece, in apparenza difficilmente associabile ad un novelliere come quello di Fortini, vista la diversità strutturale tra le due raccolte. Eppure una spiegazione dell'implicito gemellaggio istituito da Fortini tra la sua opera e quella del Salernitano va forse cercata nella frase che egli mette in bocca alle sue ipotetiche detratrici: esse lo criticerebbero per le sue «novellacce», quindi per dei racconti immorali o, quantomeno, poco adatti alla lettura da parte di donne oneste. Dal canto suo, Masuccio aveva composto moltissime novelle incentrate su relazioni clandestine o extraconiugali, cosicché è proprio un'analogia in merito ai temi trattati a corroborare il legame con Fortini. È bene, però, osservare che nelle *Giornate* fortiniane non si riscontra minimamente il medesimo moralismo, che si palesa invece nel *Novellino* (in particolare in chiusura dei singoli racconti, nella sezione intitolata «Masuccio»). Anche Adriana Mauriello, pur sottolineando l'originalità di Fortini nella realizzazione dell'architettura del suo novelliere, nota:

In realtà, sia pure indirettamente, l'autore senese manifesta subito l'intenzione di inserirsi nel solco già tracciato da Boccaccio, Masuccio e Sabadino degli Arienti [...]. E del resto scrostando la spessa patina di oscenità che ne ha costituito a lungo l'unica cifra connotativa, le novelle fortiniane costruite talvolta per una beffa o un

---

<sup>4</sup> *Giornate delle novelle, Al lettore*, par. 5; corsivi miei.

<sup>5</sup> Cfr. *Giornate delle novelle, Al lettore*, par. 5n.

motto arguto ma più spesso sull'immane triangolo adulterino, ripropongono i motivi topici di una certa narrativa comico-realistica.<sup>6</sup>

Fortini, in questo modo, fa dichiaratamente propri altri significativi modelli novellistici oltre al *Decameron*, un atteggiamento che si riscontra anche in Scipione Bargagli. Questi, nei suoi *Trattenimenti*, allude più o meno scopertamente agli scrittori di novelle che maggiormente lo hanno influenzato. Così, quando nel preambolo della Prima parte della sua raccolta, rappresentato dalla dedica a Fulvia Spannocchi de' Sergardi, deve giustificare la lunga e dolorosa descrizione dell'assedio di Siena, durante il quale sono ambientate le vicende narrate nella cornice, Bargagli menziona l'esempio di altri autori che hanno dato inizio alle loro opere di intrattenimento con tragici *incipit* simili al suo. Pur non nominando apertamente i modelli addotti a sostegno della sua scelta, le indicazioni che dà sul loro conto sono tanto dettagliate da non lasciare adito a dubbi in merito alla loro identificazione. Le due autorità, infatti, sono così presentate:

Né ancora veggo che, per farmene guardare, m'abbia prestato aiuto o modo alcuna riprensione che altri di somma e famosa autorità non hanno avuto intero poter di schifare, avendo già essi posto in fronte delle lor piacevolissime scritture le malinconose memorie delle crude pestilenze mandate sopra i mortali. Né meno da ciò mi hanno saputo ritrarre l'accuse, le quali poi altri autori ancora di non oscuro grido, non sentendo o di esse forse non curando, non hanno parimente potuto sfuggire, essendosi per questi in opere di simile giocondi subbietti, fatti udire i fieri e dannosi romori delle mirabili città prese per forza e saccheggiate da barbari nimici, davanti all'armonia che essi principalmente v'intendevano di formare co' sollazzevoli detti loro. Anzi più tosto, per non andar facendo punto contra il vero, questi tali essempli m'hanno recato alquanto più di fidanza di potermi senza troppo pericolo difender sotto il loro saldo scudo appo coloro da' quali per avventura venissero già mai questi nostri giuochi veduti.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> A. MAURIELLO, *Introduzione*, in Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, pp. IX-XXXVI: p. XXI.

<sup>7</sup> S. BARGAGLI, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, *Preambolo I*, parr. 2-3. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Trattenimenti*.

Il «saldo scudo» dietro il quale Bargagli si vuole difendere è rappresentato *in primis* da colui che ha introdotto le sue «piacevolissime scritture» con «crude pestilenze mandate sopra i mortali»: il richiamo è, indubbiamente, al *Decameron* di Boccaccio. Il secondo «scudo» è costituito da un altro fortunato autore la cui opera era stata pubblicata circa vent'anni prima dei *Trattenimenti*: con l'espressione «città prese per forza e saccheggiate da barbari nimici» Bargagli non può che alludere agli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio, in cui la brigata di novellatori fugge dalla Roma messa a ferro e fuoco dai Lanzichenecchi di Carlo V, durante il Sacco del 1527.

Da un lato, Bargagli ha presentato i punti di riferimento per il suo «orrido cominciamento» tramite delle perifrasi, il cui significato per un lettore dell'epoca non doveva essere comunque di difficile decifrazione, vista la notorietà dei referenti; dall'altro, non manca in seguito di nominare più esplicitamente i suoi modelli.

Quando, infatti, deve giustificare il motivo per cui le vere identità dei giovani della sua brigata vengono mascherate tramite l'uso di pseudonimi, adduce direttamente come antecedenti il *Decameron* e gli *Asolani* di Pietro Bembo,<sup>8</sup> cosicché «i binari letterari sui quali si muovono i *Trattenimenti* riconoscono nel Boccaccio e nel Bembo i loro capostipiti».<sup>9</sup> Ad essi va, però, aggiunto un altro nome, quello di Petrarca: nel preambolo alla Terza Parte, infatti, nel tentativo di difendersi dalle accuse mossegli dai detrattori, Bargagli cita Petrarca e Boccaccio come autori-modello in volgare «di giocondi componimenti e lieti», sebbene affermi che molti altri scrittori si sono cimentati con successo in materie simili.<sup>10</sup> È evidente, quindi, che egli tenta di legittimare le sue scelte con il ricorso a nomi prestigiosi della tradizione letteraria italiana. Così nota Laura Riccò:

Il rigido monotematismo delle veglie senesi [...] si coniuga ad una lettura in chiave di “ragionamento d'amore” del *Decameron*, testo sacro che [...] viene additato

---

<sup>8</sup> «Senza che a tali rispetti o cagioni s'aggiunga da me l'esempio de' due primieri autori di sì fatte materie della lingua nostra, a' quali fu avviso di spiegare sotto finte voci i nomi delle donne e de gli uomini che condussero insieme a ragionare in simili loro trattati, l'uno, dico, nel suo *Decamerone*, ne gli *Asolani* suoi l'altro» (*Trattenimenti, Parte I*, par. 85).

<sup>9</sup> L. RICCÒ, *Introduzione e Nota biografica*, in Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. XIII-LXXXIV: p. XLV.

<sup>10</sup> *Trattenimenti, Preambolo III*, par. 30.



insieme al canzoniere petrarchesco come *exemplum* stilistico all'interno di tutta la vasta gamma dei "giocondi componimenti e lieti" [...]. La triade che in tal modo si costituisce (Boccaccio, Bembo, Petrarca) presiede idealmente a queste "adunanze di donne e d'uomini gentili" che per altro vengono definite, nel *Preambolo* della seconda parte, "amoroze academie" e "corti amoroze" [...].<sup>11</sup>

Nonostante le modifiche apportate al modello, negli esempi finora citati Boccaccio veniva guardato con ammirazione quasi incondizionata. Meritano, però, una certa attenzione anche quei casi in cui egli costituisce un antecedente che, pur riconosciuto, risulta piuttosto ingombrante e, per questo, non sempre accolto senza remore. Nelle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo il nome di Boccaccio è ricorrente: qui, però, la libertà e la licenziosità, tanto care alla tradizione novellistica, vengono sacrificate in favore della ricerca di un corretto tenore di vita, in linea con i nuovi precetti moralistici imposti dalla Chiesa tridentina. A questo proposito, è interessante notare come il nome di Boccaccio venga proposto a livello paratestuale non dall'autore, ma dal suo editore, Lodovico Dolce, che firma la lettera di dedica a Federico Gonzaga. In essa si legge:

Di qui l'autore delle presenti *Giornate*, il quale è il magnifico messer Sebastiano Erizzo, nobile viniziano, [...] per iscrivere alcuna cosa giovevole e degna delle sue fatiche, si mise a comporre *i presenti morali avvenimenti (ché così esso li chiama, per essere ellino differenti dalle novelle, le quali tra le cose gravi contengono eziandio delle giuocose e più atte a corrompere che a ben disciplinare gli animi di chi legge)*: i quali avvenimenti sono per iscelta di parole, per purità di eleganza, per leggiadria di stilo e per ogni lor parte dignissimi di somma lode, sì come di pellegrino ingegno che, *serbando e felicemente immitando la proprietà della lingua e le bellissime forme usate dal Boccaccio*, ha saputo di cotai cibi nudrirsi e convertirli in carne e in proprio sangue, servendosi appresso gentilmente di molti modi affigurati di scrivere che adornano le carte di Cicerone e di altri eccellentissimi scrittori latini.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> RICCÒ, *Introduzione e Nota biografica*, cit., p. XLV.

<sup>12</sup> S. ERIZZO, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, *Dedica a Federico Gonzaga*, par. b; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Sei giornate*.

Se, da una lato, Dolce enfatizza il legame tra Erizzo e Boccaccio in merito allo stile adottato (e difficilmente si poteva fare altrimenti dopo le imposizioni di Bembo), dall'altro, sottolinea con forza la distinzione tra i «moralì avvenimenti» erizziani e le novelle boccacciane, che spesso e volentieri, trattando di eventi sia seri sia faceti, sono poco istruttive, se non addirittura fonte di corruzione. Il magistero di Boccaccio è ancora riconosciuto, ma con le debite modifiche e limitazioni.

Mentre nel caso di Erizzo è l'editore a pronunciarsi sui modelli cui l'opera guarda, per allontanarsene almeno in parte, non mancano altri esempi di autori che evitano di esprimersi direttamente sui propri modelli, conferendo, però, ai novellatori l'incarico di esporsi su tali questioni. Un primo esempio è costituito da Agnolo Firenzuola, che non chiama mai esplicitamente in causa Boccaccio in prima persona: nell'*Introduzione alla Giornata I* dei suoi *Ragionamenti*, infatti, i riferimenti sono solo indiretti e, per di più, volti a misconoscere il modello decameroniano. Qui leggiamo:

Né seguirò già in questo colui il quale con sì lagrimevole principio condusse le innamorate giovani alle sue novelle, parendomi cosa poco conveniente il voler per mezzo delle miserie guidare altrui ad alcun sollazo; e perciò, lasciando per or le lagrime da l'un de' lati, entriamo per più piacevole calle nel nostro viaggio.<sup>13</sup>

È possibile riconoscere in questo passo dei *Ragionamenti* alcune somiglianze con la dichiarazione sopra riportata di Scipione Bargagli,<sup>14</sup> nonostante il messaggio dei due paratesti sia diametralmente opposto. Bargagli può aver verosimilmente tratto ispirazione proprio da Firenzuola, riprendendo la medesima strategia del richiamo indiretto ma inequivocabile alla fonte, ma ribaltandone il significato: al contrario di quanto proposto da Firenzuola, in Bargagli non si ha più il rifiuto del modello, ma una sua piena accettazione, volta a giustificare e a corroborare le scelte narrative e stilistiche dell'autore.

---

<sup>13</sup> A. FIRENZUOLA, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971, *Introduzione I*, par. 2. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Ragionamenti*.

<sup>14</sup> Cfr. *Trattenimenti, Preambulo I*, parr. 2-3.

Se nei paratesti Firenzuola allude indirettamente al nome di Boccaccio, è all'interno della cornice che i richiami al modello si fanno espliciti, grazie ai discorsi dei membri della brigata. Così, nel momento in cui la compagnia dei giovani deve decidere come trascorrere il proprio tempo, dopo essersi ritrovata in un ameno praticello nella campagna fiorentina, la futura regina, Gostanza Amaretta, propone di imitare quanto fatto dai novellatori della brigata decameroniana:

Ora mi sovienne, bellissime donne, e voi, leggiadri giovani, qual fusse la cagione che movesse quella bella compagnia che, *secondo che pone il Boccaccio*, assai lieta si passò novellando il pestifero accidente che affliggeva allor questo paese sì aspramente; ora me ne sovien, dico, perché queste fontane, queste erbe, questi fiori, tutto questo paese par che *ne invitino a fare il simigliante*; e però, quando e' vi paresse seguire in questa parte il mio consiglio, io vi diviserei di maniera la vita nostra quei pochi dì che noi facciam pensier dimorar quassù, che *noi la trapasserem<m>o non con minor sollazzo che si facessero coloro*.<sup>15</sup>

Da un lato, quindi, la brigata si prefigge come modello comportamentale quello della compagnia del *Decameron*, dall'altro, è evidente che la tipologia di cornice che Firenzuola intende realizzare si configura come una ripresa cosciente di quella realizzata da Boccaccio, con l'eccezione del «pestifero accidente»: gli incontri dei giovani sono ambientati, infatti, in un luogo ameno e quasi fuori dal tempo. D'altro canto, va fatta anche una precisazione in merito alla dichiarazione finale di Gostanza Amaretta: quel «noi la [*scil.* la nostra vita] trapasserem<m>o non con minor sollazzo che si facessero coloro» sembra porsi in rapporto agonistico con quanto compiuto dai giovani della brigata boccacciana, che apparentemente doveva essere imitata in maniera pacifica («fare il simigliante»). Pare che Gostanza Amaretta non suggerisca ai compagni di limitarsi ad imitare la brigata boccacciana, ma li sproni piuttosto a fare di meglio, a copiare e a migliorare: la litote «non con minor sollazzo» sembra proprio indicare una tale presa di posizione. Il recupero del modello decameroniano è innegabile, ma Firenzuola pare non volersi fermare lì: una prova di ciò è data dal suo tentativo di arricchire

---

<sup>15</sup> *Ragionamenti, Giornata I*, par. 18; corsivi miei.

la raccolta, dando più spazio ai componimenti poetici recitati dalla brigata e, soprattutto, alle discussioni tra i giovani dedicate ai temi più svariati.

Una prova della scelta orientata ad una duttile imitazione del modello boccacciano da parte di Firenzuola può trovare una prova indiretta nelle discussioni in cui si cimenta la brigata in merito alla versificazione, allo stile e alla lingua da adottare nel fare poesia. Il giovane Selvaggio si fa qui promotore dell'innovazione, attaccando implicitamente le imposizioni bembiane, che imponevano di seguire fedelmente i grandi modelli del passato, *in primis* Petrarca: «Dimmi, Bianca, per tuo fé: sei tu anche tu di quelle che nel riprendere le cose altrui non adduci altra ragione se non: “E’ non l’usa il Petrarca”?». <sup>16</sup>

Fioretta ribadisce il concetto poche righe dopo, quando fa ricorso al principio classico della “convenienza”, ossia dell’adeguamento della forma al contenuto:

Questo vi confesserò io bene: che nello scrivere o prosa o versi, dove fa di bisogno avere una grande avvertenza di scegliere quelle parole e quei modi di parlare che sieno accomodati alle composizioni, alle persone, alle clausule e alla materia della quale si parla, e or prendere i gravi ora i leggeri, testé i bassi poco di poi gli alti, quando i mediocri, quando i dolci, quando i rozi, e talor l’uno e talor l’altro, come ognun sa senza che io lo dica; allora sì che eglin si debbono imitare i buoni scrittori, come è il Boccaccio, come il Petrarca, come saranno il Molza e ’l Tolommeo, quando e’ si degneranno farci partecipe delle loro comp<o>sizioni; a quelli si debbe ricorrere, quelli si deveno tòr per guida e per maestri; ma non deviamo però serrarci con esso loro in così picciolo cerchio che noi non possiamo trarne fuori il piede alcuna volta. <sup>17</sup>

Le parole di Selvaggio e Fioretta in difesa della libera imitazione sono contestualizzate all’interno di una discussione sulla poesia e sulle innovazioni stilistiche e linguistiche concesse in quest’ambito. Ciò non toglie, però, che esse possano suggerire quale fosse più in generale l’atteggiamento di Firenzuola nei confronti dei modelli: questi ultimi vengono riconosciuti e imitati, senza però permettere che ciò inibisca o limiti lo spirito creativo dell’autore. A questo punto la frase usata da Gostanza Amaretta per inaugurare le attività della brigata, quel

---

<sup>16</sup> *Ragionamenti, Giornata I*, par. 129.

<sup>17</sup> *Ivi, Giornata I*, parr. 160-161.

«noi la trapasserem<m>o non con minor sollazzo che si facessero coloro», si colora di un significato tutt'altro che trascurabile, che investe non solo la finzione letteraria della cornice, ma anche la pratica della scrittura vera e propria.<sup>18</sup>

D'altro canto, Boccaccio non poteva non essere un modello scomodo per molti di coloro che si sono dedicati alla novella dopo di lui, anche se pochi hanno avuto il coraggio di dichiararlo apertamente o tramite i propri personaggi, come ha fatto il Lasca. Nell'*Introduzione* [sic] *al novellare* delle *Cene*, infatti, viene presentata ancora una volta una brigata di uomini e donne, riunita nel salotto di una giovane vedova durante il Carnevale di un anno non ben precisato della metà del Cinquecento. Mentre il gruppo è intento a scaldarsi attorno al fuoco, uno dei presenti attira l'attenzione su un «Centonovelle» che ha portato con sé e che definisce «il più bello e il più utile [*scil.* libro] che fusse mai stato composto»,<sup>19</sup> per poi spiegare: «Queste [...] sono le favole di messer Giovanni Boccaccio, anzi di san Giovanni Boccadoro».<sup>20</sup> A questo punto i presenti cominciano a proporre diverse soluzioni per intrattenersi sfruttando questa copia del *Decameron*: viene suggerito che il suo giovane possessore legga alcune novelle ad alta voce oppure che ognuno scelga una Giornata, cosicché, essendo i presenti effettivamente dieci, ciascuno abbia la possibilità di intervenire. Tuttavia, la padrona di casa, Amaranta, ha altri progetti:

[...] *non leggendo le favole scritte del Boccaccio*, ancora che né più belle né più gioconde né più sentenziose se ne possono ritrovare; *ma, trovandone e dicendone da noi*, séguiti ogni uno la sua; le quali, se no saranno né tanto belle né tanto buone, non saranno anche né tanto viste né tanto udite, e per la novità e varietà ne doverranno porgere, per una volta, con qualche utilità non poco piacere e contento; *sendo tra noi delle persone ingegnose, sofistiche, astratte e capricciose*.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Il nome di Boccaccio è ripetuto altre volte dai membri della brigata, primo tra tutti da Selvaggio, che si propone come erede del malizioso Dioneo decameroniano: «Era lecito a colui che nel *Decamerone* del Boccaccio si trovava l'ultimo a novellare [*scil.* Dioneo appunto], quando e' volesse uscire al tutto del ragionato soggetto che fare il potesse; laonde io, che fra voi sono il sezo, intendo ora fare il simigliante [...]» (*Ragionamenti*, I 6, par. 2).

<sup>19</sup> A. GRAZZINI (IL LASCA), *Le cene*, a cura di Riccardo Brusagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, *Introduzione*, par. 11. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Cene*.

<sup>20</sup> *Cene, Introduzione*, par. 12.

<sup>21</sup> Ivi, *Introduzione*, par. 16; corsivi miei.

Il modello di Boccaccio viene, quindi, superato: pur riconoscendone il valore, alla sua imitazione viene preferita l'originalità, anche se poi, nei fatti, molti racconti del Lasca saranno tributari del *Decameron* e di altre raccolte di novelle, come quella di Masuccio Salernitano. Anche Riccardo Bruscagli nota che questa rinuncia a Boccaccio «sembra definire fin troppo intenzionalmente l'atteggiamento dello scrittore nei confronti di un modello additato proprio per precisarne i limiti e la distanza. Le *Cene* si aprono dunque con una sorta di disconoscimento dei padri».<sup>22</sup>

In casi come questo, la citazione del nome di Boccaccio non servirebbe più a designare un modello, ma ad enfatizzare l'autonomia del successore da esso. Si potrebbe così pensare ad una richiamo strumentale: il Lasca potrebbe aver sfruttato il nome di Boccaccio, da un lato, per dichiarare la propria adesione al genere novellistico incarnato dal *Decameron* e, dall'altro, per sottolineare le innovazioni apportate al genere, volte a loro volta a sottolineare l'insufficienza dei modelli. È chiaro che per il Lasca non basta più rifarsi pedissequamente a Boccaccio, ma è necessario creare qualcosa di nuovo. Si pensi, per esempio, all'organizzazione che egli escogita per i suoi racconti: allontanandosi prepotentemente dalla tradizione novellistica fino a quel momento invalsa, egli raggruppa le novelle in tre diverse sezioni, intitolate *Cene*, in base a criteri non tematici, ma quantitativi, fondati cioè sulla pura lunghezza dei racconti. Così la Prima Cena contiene le novelle «piccole», la Seconda le «mezzane», la Terza le «grandi». Considerando gli innumerevoli tratti innovativi di questa raccolta, Marga Cottino-Jones, pur sottolineando la persistenza di legami a livello formale col *Decameron* «in termini di strutturazione dell'opera e di humus toscano regionale e cittadino», mette il luce come questo sia un

testo profondamente problematico e trasgressivo verso i codici culturali e sociali tradizionali, soprattutto in quel loro costante slittamento verso registri narrativi che, giocando sulla deformazione della realtà, sul rovesciamento dell'aspettato, sull'inganno, e sulla conflittualità, segnalano, oltre che una crisi di stabilità nella società contemporanea, anche un'incipiente sfiducia nelle relazioni umane e nella

---

<sup>22</sup> BRUSCAGLI, *Introduzione*, cit., p. XVII.

possibilità di raggiungere risultati positivi nei rapporti oppositivi che si instaurano costantemente fra individuo e società e fra uomini e donne.<sup>23</sup>

Grazie agli esempi sopra citati si possono proporre alcune osservazioni in merito al riconoscimento di fonti e modelli da parte dei novellatori italiani. *In primis*, si è visto che l'autore maggiormente addotto come punto di riferimento è Giovanni Boccaccio con il suo *Decameron*. Questo è un dato di per sé poco sorprendente, considerando la fama dell'opera e del suo autore. Meno scontato è il rapporto spesso conflittuale o agonistico con il modello anche in opere che apparentemente sembrano rifarsi fedelmente ad esso: non ci troviamo di fronte ad un'acquiescenza cieca, ma ad una ripresa problematizzata. Anche gli autori che guardano a Boccaccio con deferenza, infatti, sentono il bisogno sia di giustificare le loro scelte letterarie per prevenire eventuali critiche, sia, soprattutto, di attirare l'attenzione sui loro personali rinnovamenti. Il rapporto dichiarato con Boccaccio è funzionale a mettere in luce le novità delle raccolte che lo presentano come modello e che vogliono contribuire a innovare quanto proposto nel *Decameron*: pur ponendosi sulla sua scia, esse instaurano un rapporto agonistico tra allievo putativo e maestro. D'altro canto, per gli autori che in tutto o in parte rifiutano Boccaccio, come Erizzo o il Lasca, la rinuncia esplicita dell'esempio del *Decameron* costituisce una definizione in negativo della raccolta stessa.

La dichiarazione di fonti e modelli, tanto spesso presente in sede paratestuale, ma anche nella cornice, è, perciò, rivelatrice non solo della perdurante influenza boccacciana sulla novellistica tre-cinquecentesca, ma anche della difficoltà degli autori di novelle di relazionarsi con un modello straordinario. Così, anche se Sacchetti, Firenzuola e Bargagli guardano chiaramente a Boccaccio, la loro non è un'acquiescenza cieca: se così fosse stato, infatti, il *Trecentonovelle* avrebbe avuto una cornice, nei *Ragionamenti* la brigata non si sarebbe cimentata in ampie e articolate discussioni e nei *Trattenimenti* i giochi in società non avrebbero rivestito una tale centralità da sottrarre spazio e prestigio alle novelle stesse.

---

<sup>23</sup> Cottino-Jones, *Il dir novellando*, cit., p. 123.

### 2.1.2 Fonti e modelli in Inghilterra

Le raccolte di racconti inglesi confermano la larga presenza del motivo della dichiarazione di fonti e modelli in sede paratestuale. Allo stesso tempo, le motivazioni che hanno indotto gli autori, in particolare in età elisabettiana, a focalizzarsi su questo tema sono diverse da quelle degli Italiani. Il caso di William Painter, in particolare, offre spunti di riflessione interessanti per il dettagliato resoconto delle fonti utilizzate. Nell'epistola di dedica a Lord Ambrose, conte di Warwick, in apertura del primo tomo del *Palace of Pleasure*, l'autore, tra i tanti argomenti trattati, spiega come sia giunto alla composizione della sua raccolta: inizialmente aveva pensato ad una traduzione di alcuni episodi tratti dalle *Storie* di Livio, ma ben presto si era reso conto della difficoltà dell'impresa e il suo sentimento di inferiorità di fronte all'autore latino lo aveva indotto a desistere; col tempo aveva, però, ritrovato il coraggio e si era avvicinato ad altri grandi autori sia classici sia, soprattutto, moderni. In un passo di questa lettera di dedica, illustra le fonti dei suoi racconti:

[...] I thought good [...] to aduenture into diuers other, out of whom I decerped and chose (*raptim*) sondry proper and commendable Histories, which I may boldly so terme, because the Authors be commendable and well approued. And thereunto haue ioyned many other, gathered oute of *Boccatio*, *Bandello*, *Ser Giouanni Fiorentino*, *Straparole*, and other Italian and French Authors.<sup>24</sup>

Nonostante alcuni dei sessanta racconti che formano il tomo I del *Palace of Pleasure* (sessantasei nell'edizione del 1575) siano tratti da fonti classiche, è in modo particolare sui novellieri italiani che Painter si sofferma. La lettera a Lord Ambrose non è l'unico luogo della raccolta in cui in nomi di Boccaccio, Bandello e compagni vengono proposti: nell'epistola prefatoria al lettore del tomo I, Painter riprende il tema della dichiarazione di fonti e modelli, anzi descrive ancora più dettagliatamente in che modo ha sfruttato gli autori-fonte e, nello specifico, quante novelle del *Palace* siano attribuibili a ciascuno:

---

<sup>24</sup> W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, a cura di Joseph Jacobs, London, Published by David Nutt in the Strand, 1890, 3 voll: vol. 1, p. 4; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Palace of Pleasure*.



Wherefore to giue the full aduertisement of the whole collection of these nouels, vnderstande that sixe of them haue I selected out of Titus Liuius, two out of Herodotus, certayn out of Aelianus, Xenophon, Aulus Gellius, Plutarque, and other like approued authors. Other Nouels haue I adioyned, chosen out of *diuers Italian and Frenche wryters*. [...] Certaine haue I culled out of the *Decamerone of Giouan Boccaccio*, wherein be contained one hundred Nouelles, *amonges whiche there be some (in my iudgement) that be worthy to be condemned to perpetual prison, but of them such haue I redemed to the libertie of our vulgar, as may be best liked, and better suffered. Although the sixt part of the same hundreth may full well be permitted*. And as I my selfe haue already done many other of the same worke, yet for this present I haue thought good to *publish only tenne in number*, the rest I haue referred to them that be able with better stile to expresse the authour's eloquence, or vntil I adioyne to this another tome, if none other in the meane time do preuent me, which with all my heart I wishe and desire: *because the workes of Boccaccio for his stile, order of writing, grauitie, and sententious discourse, is worthy of intire prouulgation. Out of Bandello I haue selected seuen, chosing rather to follow Launay and Belleforest the French Translatours*, than the barren soile of his own vain, who being a Lombard, doth frankly confesse himselfe to be no fine Florentine, or trimme Thoscane, as eloquent and gentle Boccaccio was. *Diuers other also be extracted out of other Italian and French authours*.<sup>25</sup>

Come si può notare nel passo citato, la lettera al lettore contiene anche dei giudizi sugli autori utilizzati: di Boccaccio vengono criticati alcuni racconti un po' troppo licenziosi, ma lodato lo stile; Bandello viene, invece, attaccato proprio per la forma delle sue novelle, considerata troppo rozza. Painter fa qui riferimento probabilmente alle dichiarazioni dello stesso Bandello, che si definiva «lombardo» e per questo incapace dell'alto stile del suo predecessore fiorentino.<sup>26</sup> Se tali affermazioni vanno con tutta probabilità spiegate in base al tradizionale

<sup>25</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 1, pp. 10-11; corsivi miei.

<sup>26</sup> «Se poi, come di leggiero forse avverrà, cose assai vi saranno rozze, mal esplicate, né con ordine conveniente poste, o con parlar barbaro espresse, a la debolezza del mio basso ingegno l'ascriua e al mio poco sapere, e pigli in grado il mio buon volere, pensando ch'io son lombardo e in Lombardia a le confini de la Liguria nato, e per lo più degli anni miei sin da ora nodrito, e che, come io parlo così ho scritto, non per insegnar altrui, né accrescer ornamento a la lingua volgare, ma solo per tener memoria de le cose che degne mi sono parse d'essere scritte, e per ubidire a voi che comandato me l'avete» (M. M. BANDELLO, *Le novelle*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1934, 2 voll.: vol. 1, p. 8). D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Novelle*.

*topos modestiae*, Painter le accoglie, invece, alla lettera, giustificando in questo modo la sua adozione dell'intermediario francese per accedere ai testi bandelliani. D'altro canto, Painter ammette anche di non avere grande familiarità con la lingua italiana, motivo per cui l'aiuto di una versione delle *Novelle* di Bandello in una lingua a lui più nota, come il francese, non poteva che agevolarlo nella sua impresa.<sup>27</sup>

Nella conclusione al tomo secondo (*The conclusion, with an aduertisement to the reader*), inoltre, Painter promette un terzo volume e dà al lettore un saggio degli autori di cui si servirà:

And bicause sodaynly (contrary to expectation) this Volume is risen to greter heape of leaues, I doe omit for this present time sundry Nouels of mery deuise, reseruing the same to be ioyned with the rest of an other part, wherein shall succede the remnaunt of *Bandello*, specially sutch (suffrable) as the learned French man François de Belleforrest hath selected, and the choysiest done in the Italian. Some also out of *Erizzo*, *Ser Giouani Florentino*, *Parabosco*, *Cynthio*, *Straparole*, *Sansouino*, and the best liked oute of the Queene of Nauarre, and other Authors.<sup>28</sup>

Anche se il terzo tomo del *Palace of Pleasure* non vedrà mai la luce, la dichiarazione sopra riportata è di notevole interesse documentario: è evidente, infatti, che, oltre a Boccaccio, Bandello, ser Giovanni Fiorentino, Giraldi Cinzio e Straparola, all'altezza del 1567 erano noti in Inghilterra anche altri due autori, i cui nomi non torneranno in altre raccolte novellistiche inglesi degli anni a venire: si tratta di Parabosco ed Erizzo. Questa *Conclusion* fornisce così una testimonianza estremamente interessante se si pensa che *Le sei giornate* di Erizzo non ebbero molta fortuna in Italia e furono edite nel 1567, lo stesso anno in cui Painter pubblicò il secondo tomo del *Palace of Pleasure*. Evidentemente la raccolta erizziana doveva aver varcato ben presto i confini italiani perché un autore inglese ne fosse a conoscenza nell'anno stesso della sua pubblicazione. Di certo l'essere stata stampata a Venezia, uno dei maggiori centri editoriali e

<sup>27</sup> Le affermazioni di Painter sul suo livello di conoscenza dell'italiano devono essere comunque prese con cautela. Il fatto che egli dichiari di conoscere poco l'italiano è in contrasto con i giudizi stilistico-formali che pronuncia su Boccaccio e Bandello. Per altre considerazioni in merito a queste affermazioni di Painter si rimanda più sotto al paragrafo dedicato alle traduzioni (2.2).

<sup>28</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 3, p. 432; corsivi miei.

commerciali d'Europa, dove aver aiutato, senza contare il fatto che il carattere fortemente moralistico delle *Sei giornate* era adeguato al progetto letterario di un autore come Painter, sempre intento ad enfatizzare il valore delle sue novelle sul piano dell'insegnamento morale.

All'interno del *Palace of Pleasure*, inoltre, sono reperibili altri paratesti volti ad agevolare il lettore nel reperimento delle fonti delle novelle: nella *princeps* del tomo I, per esempio, si ha *A recapitulacion or briefe rehearsal of the arguments of euery nouell, with the places noted, in what author euery of the same or theeffect [sic] be reade and contayned*, che riporta gli specifici riferimenti letterari sfruttati; *Authors out of whome these nouelles be selected, or which be remembred in diuers places of the same* è, invece, un più semplice elenco degli autori-fonte, divisi in *Greke and Latine Authors* e *Italian, French and English*.<sup>29</sup> Un paratesto simile a quest'ultimo si incontra anche nella prima edizione del tomo secondo (*Authorities from whence these nouels be collected: and in the same auouched*), dove, però, non si ha distinzione tra fonti classiche e moderne, ma una loro più semplice elencazione.<sup>30</sup>

Painter è senza dubbio il caso più eclatante tra gli autori di età elisabettiana che hanno dichiarato apertamente le proprie fonti; non mancano, però, altri esempi, per quanto non altrettanto ricchi di dettagli. Se Geoffrey Fenton si è limitato a affermare di aver tradotto dal francese i suoi *Tragicall Discourses*, nonostante l'originale sia *Bandello*,<sup>31</sup> Barbabe Riche è più preciso:

The histories, altogether, are eight in number, whereof the first, the second, the fifth, the seventh and eighth are tales that are but forged only for delight, neither credible

---

<sup>29</sup> Cfr. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, London, Henry Denham, for Richard Tottell and William Iones, 1566.

<sup>30</sup> Cfr. W. PAINTER, *The Second Tome of the Palace of Pleasure*, London, Henry Bynneman for Nicholas England, 1567.

<sup>31</sup> Nella lettera di dedica a Lady Mary Sidney, Fenton spiega di aver tradotto «certaine Tragical Discourses out of their French terms into our English phrase» (G. FENTON, *Bandello. Tragical Tales. The Complete Novels Translated by Geoffrey Fenton (Anno 1567). With an Introduction by Robert Langton Douglas. Modernized and Edited with a Glossary by Hugh Harris, B. A.*, a cura di Hugh Harris, London-New York, George Routledge & Sons LTD, E. P. Dutton & Co, [1924], p. 44. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Tragicall Discourses*). Fenton ha, infatti, sfruttato la versione francese di Belleforest di alcune novelle di *Bandello*. Anche nel titolo dell'opera, così come appare nel frontespizio, viene riconosciuto il debito col tramite francese (cfr. G. FENTON, *Certaine Tragicall Discourses Written oute of Frenche and Latin by Geffraie Fenton*, London, Thomas Marshe, 1567).

to be believed nor hurtful to be perused. The third, the fourth, and the sixth are *Italian histories written likewise for pleasure* by master L. B..<sup>32</sup>

In questo brano, tratto dall'epistola al lettore, Riche divide i racconti che compongono *Riche his Farewell to Militarie Profession* in due gruppi: il primo comprende le cinque storie (1, 2, 5, 7, 8) forgiate rielaborando liberamente diverse fonti, molte delle quali sono novelle italiane;<sup>33</sup> il secondo è rappresentato dai racconti 3, 4 e 6, etichettati come «Italian histories» scritte da un certo «master L. B.». Va detto che il riferimento a queste storie italiane non chiarisce se si tratti di racconti che Riche avrebbe letto in italiano o in traduzione inglese. Per di più, le iniziali L. B. non sembrano rinviare a nessun autore italiano realmente esistito: è stato proposto di leggersi un riferimento a Bandello, il cui nome di battesimo era però Matteo Maria. In questo caso l'iniziale «L.» viene spiegata come una svista di Riche.<sup>34</sup> Tuttavia, le novelle legate a L. B. si sono rivelate tre trasposizioni piuttosto fedeli di altrettanti racconti degli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio, autore ben noto nell'Inghilterra elisabettina. È stato, quindi, proposto di leggere dietro alle misteriose iniziali un riferimento a Lodowick Bryskett, che aveva completato la traduzione in inglese dei *Dialoghi della vita civile* (inseriti all'interno degli *Ecatommiti*) probabilmente già attorno al 1567, per poi darla alle stampe nel 1606. Come suggerisce Thomas Cranfill, non è impensabile che Bryskett abbia tradotto anche alcune o tutte le novelle degli *Ecatommiti*, opera a cui avrebbe potuto aver accesso con facilità durante un viaggio compiuto in Italia tra il 1572 e il 1575 come accompagnatore di sir Philip Sidney. Cranfill avanza l'idea che Bryskett e Riche fossero diventati amici, mentre trascorrevano alcuni anni della loro vita in Irlanda (all'epoca, tra l'altro, della stesura di *Farewell to Militarie Profession*) e frequentavano gli stessi ambienti. Riche avrebbe potuto, quindi, avere accesso ad

---

<sup>32</sup> B. RICHE, *Barnabe Riche his Farewell to Military Profession*, a cura di Donald Beecher, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992, p. 135; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Riche his Farewell*.

<sup>33</sup> Come suggerisce Donald Beecher, il termine «forged» starebbe qui a significare “messi insieme” e non “contraffatti”: «The term “forged” has been interpreted [...] as meaning parts beaten together into new narrative shapes as by a smith, rather than as meaning either counterfeited or stolen» (*Riche his Farewell*, p. 326).

<sup>34</sup> Cfr. T. M. CRANFILL, *Introduction*, in Riche Barnabe, *Rich's Farewell to Military Profession 1581*, a cura di Thomas Mabry Cranfill, Austin, University of Texas Press, 1959, pp. XV-LXXXII: p. XXII, n. 1.

un'ipotetica traduzione in inglese degli *Ecatommiti*, che Bryskett avrebbe allestito per fuggire dal tedio della sua vita in Irlanda, di cui spesso si lamentava.<sup>35</sup> Si tratta naturalmente soltanto di ipotesi, ma, comunque siano andate le cose, nella sua lettera al lettore (*To the readers in general*) di *Farewell to Militarie Profession* Riche ha fatto esplicito riferimento a delle «Italian stories written [...] for pleasure»: è evidente, quindi, il suo legame con la novellistica tanto come autore quanto come rifacitore di novelle italiane, che incarnano per eccellenza delle “storie scritte per dare piacere”.

Un altro caso interessante è rappresentato da George Turberville, i cui *Tragicall Tales* costituiscono non solo una rielaborazione dei contenuti di novelle italiane, ma anche una loro riscrittura in versi.<sup>36</sup> Nella lettera prefatoria al lettore (scritta in *fourteeners*), l'autore spiega che, dopo aver iniziato un ambizioso progetto di traduzione in inglese di Lucano, è stato indotto a desistere dalla musa Melpomene in persona, apparsagli in sogno. In cambio, avrebbe, però, ottenuto il benessere per la realizzazione di versi di argomento serio e tragico («some heauy sounding verse»),<sup>37</sup> trovando in seguito in Boccaccio e in altri autori italiani la materia che faceva al caso suo. Da questo cambiamento di rotta sarebbero nati i *Tragicall Tales*:

Then I to reading *Boccas fell*,  
*and sundrie other moe*  
*Italian Authours*, where I found  
 great stoare of states in woe,  
 And sundrie sortes of wretched wights:  
 some slayne by cruell foes,  
 And other some that through desire  
 and Loue their lyues did lose:  
 some Tyrant thirsting after bloud,

<sup>35</sup> Cfr. CRANFILL, *Introduction*, cit., pp. XXII-XXXVI; D. BEECHER, *Introduction*, in Barnabe Riche, *Barnabe Riche his Farewell to Military Profession*, a cura di Donald Beecher, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992, pp. 13-120: pp. 44-52.

<sup>36</sup> Va qui ricordato che l'intera opera, compresi i paratesti, è in versi. Fa eccezione la sola lettera di dedica di Turberville al fratello, che è in prosa.

<sup>37</sup> G. TURBERVILLE, *Tragical Tales, and Other Poems*, Edimburgh, Printed for private circulation, 1837, p. 18. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Tragicall Tales*.

themselves were fowly slayne:  
And some did sterue in endlesse woes,  
and pynde with bitter payne.  
Which gaue me matter fitte to write.<sup>38</sup>

L'operazione letteraria messa in atto da Turberville è molto interessante: egli, infatti, sfrutta le fonti novellistiche italiane,<sup>39</sup> ma seleziona soltanto le novelle di argomento tragico e spesso amoroso, trasformandole in componimenti in *ballad stanzas* o *poulter's measure*. Il centro propulsore dell'intera raccolta è il tema luttuoso ed è significativo, in tal senso, che proprio Boccaccio, insieme a «sundrie other moe Italian Authours», venga addotto come modello da parte di un autore che attraverso i suoi racconti vuole tramettere al lettore le proprie pene. Invece del Boccaccio licenzioso, viene qui proposto un Boccaccio cantore dell'amore infelice, tanto che la maggior parte delle novelle del *Decameron* che ispirano Turberville sono tratte dalla Giornata IV, dedicata agli amori a triste fine.

Il ruolo centrale giocato da Boccaccio nell'elaborazione di raccolte di racconti sul suolo inglese si riscontra anche in un'opera dal tono molto più ironico e divertito, ossia *Tarltons Newes out of Purgatorie*. Il suo autore, ancora senza volto, si cela dietro allo pseudonimo di Robin Goodfellow: se questi non riconosce apertamente i propri modelli letterari, essi vengono svelati in un'altra opera, *The Cobler of Caunterburie*, nata proprio come un'invettiva contro *Tarltons Newes*. La cornice del *Cobler of Caunterburie*, infatti, si apre con un gruppo di viaggiatori che si imbarcano per intraprendere un viaggio via fiume fino a Gravesend (e da lì molti si dirigeranno poi fino a Canterbury): il narratore (omodiegetico) spiega di aver chiesto ad un compagno di viaggio che libro stesse leggendo, scoprendo così che si trattava proprio di *Tarltons Newes*. Ha così avuto inizio un'accesa discussione tra i presenti: alcuni hanno lodato l'opera, altri l'hanno criticata. È durante questo battibecco che viene individuata nel *Decameron* la fonte principale di *Tarltons Newes*, scelta che ha garantito all'opera una certa piacevolezza: «[...] at this they fell to descanting of the booke, some

<sup>38</sup> *Tragicall Tales*, pp. 18-19; corsivi miei.

<sup>39</sup> Da Boccaccio Turberville trae sette racconti, da Bandello altri due. In tutto i *Tragicall Tales* contengono dieci narrazioni. Per maggiori dettagli sulle fonti di Turberville, cfr. J. E. HANKINS, *The Life and Works of George Turberville*, Lawrence, Kansas, University of Kansas, 1940.

commended it highly, and saide it was good inuention and fine tales: tush quoth an other most of them are stolne out of *Boccace Decameron*: for all that quoth the third, tis pretty and witty».<sup>40</sup> Analizzando i racconti che compongono questa raccolta, si notano, però, riprese di Straparola, di ser Giovanni Fiorentino, di Poggio Bracciolini e di un autoctono *jest-book*, *A. C. Mery Talys*; eppure il nome del Certaldese è l'unico ad essere proposto, nel *Cobler*, come fonte principale dell'opera avversaria. Certo, il *Decameron* ispira un maggior numero di racconti rispetto alle opere di altri autori, ma probabilmente non è questo il solo motivo che ha indotto l'autore del *Cobler* a optare per una tale dichiarazione di debito.

Prima di avanzare delle proposte per spiegare l'alta ricorrenza del nome di Boccaccio come fonte per i novellatori inglesi, vorrei presentare un ultimo esempio, costituito proprio dal *Cobler of Caunterburie*. Nella lettera di dedica al lettore, l'autore, nelle vesti del ciabattino di Canterbury, dichiara di aver guardato a Geoffrey Chaucer e ai suoi *Canterbury Tales*:

But I digresse, and therefore to my booke, wherein are contained *the tales that were tolde* in the Barge betweene Billingsgate and Grauesend: *Imitating herein old Father Chaucer, who with the like Methode set out his Caunterbury tales*: but as there must be admitted no compare between a cup of Darby ale, and a dish of durty water: So syr *Ieffrey Chaucer* is so hie aboue my reach, that I take *Noli altum sapere*, for a warning, and onely looke at him with honour and reuerence.<sup>41</sup>

Il *cobbler* figura anche tra i personaggi che compongono la brigata diretta a Gravesend:<sup>42</sup> il narratore extradiegetico, che, come si è detto, non è il ciabattino, spiega che, dopo le discussioni su *Tarltons Newes*, il *cobbler* ha proposto ai compagni di prendere a modello Chaucer per organizzare delle attività che avrebbero reso il viaggio più piacevole:

<sup>40</sup> *The Cobler of Caunterburie*, in *The Cobler of Caunterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987, p. 23. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *The Cobler*.

<sup>41</sup> *The Cobler*, p. 20; corsivi miei, ad eccezione della frase in latino.

<sup>42</sup> Il narratore (omodiegetico) delle vicende della brigata è un personaggio che fa parte della compagnia di viaggiatori, ma di cui non si conosce l'identità. Il *cobbler*, invece, è sia l'"autore" (firma l'epistola ai lettori) sia uno dei personaggi della brigata (a lui il narratore si riferisce in terza persona).

As they were thus commending and discommending, there sate by an auncient man that was a Cobler in *Caunterbury*: masters quoth he, I haue read the booke [*scil. Tarltons Newes*], and tis indifferent, like a cup of bottle ale halfe one and helpe the other [...]. No no, what say you to old father *Chaucer*, how like you of his *Caunterburie* tales, are they not pleasant to delight and witty to instruct, and full of conceited learning to shewe the excellencie of his wit? All men commended *Chaucer* as the father of English Poets, and saide, that he shot a shoote which many haue aimed at but neuer reacht to. Well quoth the Cobler, nowe that wee are going to *Graues-end*, and so I thinke most of vs to *Caunterbury*, let vs tell some tales to passe away the time till wee come off the water, and we will call them *Caunterburie* tales.<sup>43</sup>

Il tributo a Chaucer come modello è indiscutibile. Tuttavia, le sei novelle presenti nel *Cobler of Caunterburie* sono fortemente indebitate con il *Decameron*, che funge da fonte, unica o parziale, per ben cinque racconti, nonostante le accuse mosse a *Tarltons Newes*. Geoffrey Creigh nota:

The author of *The Cobler of Caunterburie* chose his literary models with some discretion and in addition to turning to Boccaccio for material he turned also to Chaucer. Chaucer's reputation at the close of the sixteenth century was high and he was widely admired by contemporary writers as much for the soundness of his moral teaching as for the ingenuity of his invention.<sup>44</sup>

La cornice del *Cobler of Caunterburie* presenta, infatti, molte affinità con quella dei *Canterbury Tales*, al di là del titolo stesso: i personaggi della brigata si raccontano delle novelle durante un viaggio verso Canterbury; ognuno è presentato da una descrizione in versi; la successione dei racconti è giustificata anche da rapporti conflittuali tra i personaggi, che rispondono con il proprio racconto agli attacchi subiti; sono presenti, nella brigata, esponenti di diverse classi sociali.

---

<sup>43</sup> *The Cobler*, p. 23.

<sup>44</sup> G. CREIGH, *Introduction to The Cobler of Caunterburie*, in *The Cobler of Caunterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987, pp. 7-18; p. 11.



Perché, dunque, i novellatori inglesi hanno deciso di fare il nome di Boccaccio e/o di altri autori di novelle italiane o comunque di citare le «Italian histories» come fonte o modello per i propri racconti? E perché l'autore del *Cobler of Caunterburie*, pur avendo attinto cospicuamente al *Decameron*, ha preferito dichiarare di essersi rifatto al solo Chaucer, che nei fatti gli ha fornito un modello soltanto strutturale?

In merito all'ultima questione, si può ipotizzare che lo scrittore del *Cobler of Caunterburie*, attraverso il richiamo a Chaucer, abbia voluto enfatizzare il carattere "inglese" della sua raccolta e suggerire che essa, a differenza di quelle che l'hanno preceduta, non ha attinto a piene mani alle raccolte italiane. Si tratterebbe, quindi, di una sottile promessa al lettore di un prodotto nuovo, ma fedele a una rinomata e apprezzata tradizione nazionale. Bisogna, infatti, tenere presente che i modelli novellistici italiani dominavano la *prose fiction* dalla metà degli anni Sessanta del Cinquecento e verso la fine del secolo i lettori potevano essere incuriositi da qualcosa che si proponeva come alternativo. Ciò comunque non significa che le fonti novellistiche italiane non riscuotessero più successo; la fortuna editoriale dello stesso *Cobler* testimonia proprio il contrario, visto che cinque dei sei racconti in esso contenuti presentano evidenti debiti con il *Decameron*. Solo due di essi, per di più, verranno sostituiti nella riedizione del 1630, dal titolo *The Tinker of Turvey*. Il richiamo a Chaucer può essere, quindi, letto sotto una doppia luce: essendo egli riconosciuto come «the father of English Poets», la scelta della sua opera come modello implicherebbe un auto-inserimento da parte dell'autore del *Cobler* nella tradizione letteraria inglese di alto profilo; d'altro canto, il successo di Chaucer all'altezza del 1590 era tale che proporlo come proprio modello significava suggerire al lettore che si sarebbe trovato davanti un'opera con le stesse caratteristiche.<sup>45</sup> Così facendo lo scrittore del *Cobler* ha cercato probabilmente di sfruttare la fortuna dei *Canterbury Tales* e il legame da lui stesso pubblicizzato con essi per attirare l'attenzione del pubblico, mettendo in atto in questo modo un'astuta manovra di auto-promozione commerciale.

---

<sup>45</sup> A proposito del successo di Chaucer nel tardo Cinquecento inglese, cfr. CREIGH, *Introduction to The Cobler*, cit., p. 11.

Per quanto riguarda, invece, il palese interesse manifestato per le fonti italiane nelle altre raccolte inglesi menzionate, una certa rilevanza deve aver avuto la moda italianeggiante in voga nell'Inghilterra elisabettiana.<sup>46</sup> Mi limiterò qui a ricordare solo alcuni degli aspetti più noti della questione, che risultano pertinenti al discorso affrontato.

Come già accennato, a partire dalla metà del Cinquecento in Inghilterra fiorì l'interesse per l'Italia in quanto patria del Rinascimento e di una cultura raffinata.

---

<sup>46</sup> Sono stati scritti interessanti studi sull'incidenza della cultura e dei costumi italiani nell'Inghilterra elisabettiana: J. R. MURRAY, *The Influence of Italian upon English Literature during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge, Deighton, Bell & Co, 1886; L. EINSTEIN, *The Italian Renaissance in England*, New York, The Columbia University Press, 1903; T. F. CRANE, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*, New Haven, Yale University Press, 1920; F. A. YATES, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, New York, Octagon Books, 1968; J. L. LIEVSAY, *The Elizabethan Image of Italy*, Ithaca, Cornell University Press, [1964]; ID., *The Englishman's Italian Books 1550-1700*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969; L. PIZZOLI, *Le grammatiche di italiano per inglesi (1550-1776). Un'analisi linguistica*, Firenze, Accademia della Crusca, 2004; J. LAWRENCE, "Who the Devil Taught thee so much Italian?" *Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2005. Focalizzati sulla circolazione di libri italiani, in originale o in traduzione, nell'Inghilterra early modern sono: D. V. REIDY, *Early Italian Printing in London*, in B. Taylor (a cura di), *Foreign-language Printing in London 1500-1900*, Boston Spa & London, The British Library, 2002, pp. 175-182; S. PARKIN, *Italian Printing in London 1553-1900*, in B. Taylor (a cura di), *Foreign-language Printing in London 1500-1900*, cit., pp. 133-174; S. TOMITA, *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England. 1558-1603*, Aldershot, Ashgate, 2009; S. TOMITA – M. TOMITA, *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England, 1603-1642*, Farnham, Ashgate, 2014. In proposito possono essere utili anche gli studi di carattere generale sulla diffusione e sulla ricezione delle opere di Boccaccio in Europa e in Inghilterra: H. G. WRIGHT, *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*, London, Published for the Early English Text Society by H. Milford, Oxford University Press, 1937; ID., *The First English Translation of the Decameron (1620)*, Upsala, Lundequistska bokhandeln-Cambridge, Harvard University Press, [1953]; A. PARRA, *Il Seicento*, in G. Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 59-91; E. REISS, *Boccaccio in English Culture of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in G. Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese*, cit., pp. 15-26; T. PISANTI, *Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento*, in G. Tournoy (a cura di), *Boccaccio in Europe*, Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 197-208; J. H. MCGREGOR (a cura di), *Approaches to Teaching Boccaccio's Decameron*, New York, Modern Language Association of America, 2000; V. BRANCA, *Boccaccio protagonista nell'Europa letteraria tra tardo Medioevo e Rinascimento*, in «Cuadernos de filologia italiana», 8, 2001, pp. 21-37; P. BOITANI, *Da Lollio a Bochas, Boccace e Boccaccio: Boccaccio in Inghilterra*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001, Città di Castello, Franco Casati Editore, 2002, pp. 51-62; G. ARMSTRONG, *Translation Trajectories in Early Modern European Print Culture: the Case of Boccaccio*, in J. M. Pérez Fernández e E. Wilson-Lee (a cura di), *Translation and the Book Trade in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 126-144; P. BOITANI – E. DI ROCCO (a cura di), *Boccaccio and the European Literary Tradition*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014. Per l'influenza delle novelle di Bandello, invece, cfr. R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1937; G. MIGLIOR, *Bandello e Painter*, in *Studi e ricerche di letteratura inglese e americana 1*, Milano-Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1967, pp. 21-45.

La regina Elisabetta I stessa, salita al trono nel 1558, aveva una vera e propria passione per i costumi italiani. Va, però, ricordato che la visione dell'Italia da parte degli Inglesi non era priva di contraddizioni:

Tudor England's attitude toward Italy was divided between admiration and fear. Englishmen traveled to Italy for study and commerce, and, impressed by manners, literature, and learning they encountered, they brought Italian books home, translated them, published them, imitated them, and admonished others to read them. But many of their compatriots responded to the travelers, their tales, and their books with anxiety; they asserted that Italy corrupted both the travelers themselves and those who heard their tales or read their imported books and translations [...].<sup>47</sup>

Nel 1570 Roger Ascham pubblicò il suo *The Schoolmaster*: una sezione di questo trattato sull'educazione giovanile è volta a condannare la passione per l'Italia e gli «Italianate Englishmen», responsabili, secondo lo scrittore, della degenerazione dei costumi inglesi. È, infatti, ad Ascham che si deve la fortuna del proverbio «Inglese italianato è un diavolo incarnato».<sup>48</sup> In linea con una mentalità che tradisce l'influenza del Puritanesimo, l'autore ha dipinto l'Italia come la terra del vizio e del peccato, mentre la proliferazione di libri italiani sul suolo inglese è stata presentata come una minaccia sia alla morale sia alla vera fede, dato che avrebbe incentivato il ritorno del Cattolicesimo. Allo stesso tempo, il trattato di Ascham è una prova della consistente circolazione di opere italiane in Inghilterra e dell'apprezzamento di cui esse godevano da parte del pubblico. Nello *Schoolmaster* si legge, infatti, che le traduzioni in inglese di libri italiani venivano vendute ovunque a Londra:

These be the enchantments of Circe brought out of Italy to mar men's manners in England: much by example of ill life but more by precepts of *fond books, of late translated out of Italian into English, sold in every shop in London*, commended by

---

<sup>47</sup> P. J. BENSON, *Italian in Tudor England: Why Couldn't a Woman Be More Like a Man?*, in K. Cartwright (a cura di), *A Companion to Tudor Literature*, Malden, Mass.-Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 261-275: p. 261.

<sup>48</sup> R. ASCHAM, *The Schoolmaster*, a cura di Lawrence V. Ryan, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1967, p. 66. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Schoolmaster*.

honest titles the sooner to corrupt honest manners, dedicated overboldly to virtuous and honorable personages, the easilier to beguile simple and innocent wits.<sup>49</sup>

Gli studiosi sono ormai concordi nel riconoscere in questa invettiva un attacco in particolare al *Palace of Pleasure* di William Painter (1566 e 1567) e, molto probabilmente, anche a *Certaine Tragicall Discourses* di Geoffrey Fenton (1567). A conferma di quanto già affermato, Ascham ha aggiunto che la quantità di queste traduzioni non aveva pari: «And that which is most to be lamented, and therefore more needful to be looked to, there be more of these ungracious books set out in print within these few months than have been seen in England many score years before».<sup>50</sup> Le sue parole sono perfettamente in linea con la rappresentazione altamente contraddittoria che l’Inghilterra dell’epoca dava dell’Italia. Tale visione «coniugava insieme elementi di “italofilia” e di “italofobia”»: lo splendore dell’arte rinascimentale, la nobiltà del cuore della lirica cortese, l’equilibrio morale dei classici, ma anche foia bestiale, violenza pubblica e privata, riti superstiziosi, insaziabile cupidigia».<sup>51</sup> D’altro canto, la passione che gli Inglesi nutrivano per l’Italia era innegabile se «by the second half of the sixteenth century, Italian had overtaken French as the prestige language to be acquainted by the elites».<sup>52</sup> Perciò, da un lato, tradurre novelle italiane o realizzare libere trasposizioni ad esse ispirate comportava il serio rischio di subire aspre critiche da parte dei Puritani; dall’altro, questa stessa scelta assicurava con tutta probabilità i favori del pubblico. Anzi, gli attacchi da parte degli ambienti più moralisti avevano messo in luce una caratteristica estremamente attraente di queste opere italianeggianti: esse contenevano spesso racconti licenziosi. Si era venuta così a creare una stretta correlazione tra novella italiana e narrazione pruriginosa. Gli autori inglesi stessi non negavano la presenza di esempi di vizio nelle loro raccolte, ma li giustificavano affermando che le punizioni dei malvagi, di cui i racconti davano conto, inducevano il lettore a tenersi lontano da nefandezze simili.<sup>53</sup> Painter esemplifica perfettamente l’autore ben consapevole della natura ambigua dei suoi

---

<sup>49</sup> *Schoolmaster*, p. 67; corsivi miei.

<sup>50</sup> Ivi, p. 69.

<sup>51</sup> MARFÈ, “*In English clothes*”, cit., p. 43.

<sup>52</sup> ARMSTRONG, *Paratexts and their Functions*, cit., p. 43.

<sup>53</sup> Si veda il Capitolo 3, dedicato all’identificazione dello scopo dell’opera novellistica.

racconti: egli ha ritenuto, infatti, necessario insistere sul fatto che anche gli esempi di vizio possono avere un valore nell'impartire insegnamenti consoni alla morale anglicana. Va, inoltre, menzionato un altro dato interessante: pur lodando lo stile di Boccaccio, Painter ha messo in luce la presenza nel *Decameron* di racconti moralmente condannabili, eppure si è guardato bene dal rifiutarli *in toto*, limitandosi ad una loro emendazione, che li avrebbe resi, a suo dire, accettabili.<sup>54</sup>

È, quindi, possibile ipotizzare che la dichiarazione esplicita di debito nei confronti di Boccaccio, Bandello o delle «Italian histories» in generale fosse sfruttata non soltanto, o meglio, non semplicemente per dichiarare dei debiti rispetto ad un modello o per definire le fonti da cui i racconti erano tratti, ma anche per attirare l'attenzione del lettore e indurlo all'acquisto di opere che promettevano indirettamente un tipo di intrattenimento intrigante. Robert Maslen ritiene anzi che le critiche dei moralisti non abbiano fatto altro che alimentare la popolarità di questi racconti, inducendo i loro autori a cavalcare l'onda e a calcare la mano sugli aspetti licenziosi e “italianeggianti” delle loro opere, attirando così un pubblico ancora più ampio.<sup>55</sup>

Alla luce delle osservazioni proposte, emerge una prima interessante differenza tra gli autori di novelle italiani e quelli inglesi: per gli uni la dichiarazione dei modelli (Boccaccio in primo luogo) è volta a stabilire una relazione con la tradizione letteraria precedente, mettendo in luce la propria posizione rispetto ad essa; per gli altri, invece, la dichiarazione di debito verso le fonti italiane può essere spiegata come una manovra “pubblicitaria”, volta ad attirare l'attenzione dei lettori in quanto compratori di libri. Il legame con la novella, per come essa si era sviluppata in Italia, implicava che i racconti avessero dei contenuti licenziosi, che sicuramente facevano presa sul lettore. Ciò è confermato, da un lato, dalle dichiarazioni di Ascham in merito alle vendite delle traduzioni inglesi dei «fond books» e, dall'altro, dalle numerose edizioni delle opere di Painter, Riche e compagni. Nel caso del *Cobler of Caunterburie* la

---

<sup>54</sup> «Certaine haue I culled out of the Decamerone of Giouan Boccaccio, wherein be conteined one hundred Nouelles, amonges whiche *there be some (in my iudgement) that be worthy to be contempned to perpetual prison, but of them such haue I redemed to the libertie of our vulgar, as may be best liked, and better suffered.* Although the sixt part of he same hundreth may full well be permitted» (*Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 11; corsivi miei).

<sup>55</sup> MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit., p. 5.

situazione è diversa solo in parte: come già suggerito, nel tentativo di proporre la propria opera come originale e di inserirsi in una tradizione letteraria più propriamente inglese, l'autore ha preferito addurre Chaucer come unico modello. Ciò non toglie che anche questa scelta sia stata dettata, almeno in parte, dalla volontà di compiacere il pubblico e abbia rivelato la consapevolezza dell'autore delle leggi del mercato editoriale. Data la fusione armonica di una cornice avente come prototipo Chaucer e di racconti all'italiana fortemente ispirati al *Decameron*, non è forse un caso che il *Cobler* abbia goduto di una notevole fortuna.

## 2.2 L'IMPORTANZA DELLA TRADUZIONE

Le raccolte di novelle inglesi si configurano spesso come libere traduzioni e riadattamenti di novelle italiane e di racconti tratti dai classici, come emerge fin dal titolo di molte opere. Si pensi, per esempio, al titolo completo del *Palace of Pleasure* di Painter nella *princeps* del tomo I («The Palace of Pleasure Beautified, adorned and well furnished, with Pleasaunt Histories and excellent Nouelles, selected out of diuers good and commendable Authors. By William Painter Clarke of the Ordinaunce and Armarie»)<sup>56</sup> o a quello dei *Tragicall Tales* di Turberville («Tragicall Tales translated by Tvrbervile In time of his troubles out of sundrie Italians, with the Argument and Lenvoye to eche Tale»)<sup>57</sup>. Nel caso del frontespizio dell'edizione del 1566 del *Palace of Pleasure*, Constance Relihan sottolinea che «beautified» and «adorned» sono le due parole che tipograficamente, per collocazione e grandezza dei caratteri, ricevono maggiore enfasi, «terms that indicate how freely Painter translated the tales of his classical and European sources».<sup>58</sup>

In effetti, in epoca elisabettiana la traduzione era un'attività molto diffusa e priva di limiti nella manipolazione del testo, per cui, spiega Peter Burke, i

<sup>56</sup> Cfr. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, London, Henry Denham, for Richard Tottell and William Iones, 1566. Il titolo completo del tomo II del *Palace of Pleasure* è assai simile: «The second Tome of the Palace of Pleasure, conteyning store of goodly Histories, Tragicall matters, and other Morall argument, very requisite for delighte and profit. Chosen and selected out of diuers good and commendable Authors» (cfr. W. PAINTER, *The Second Tome of the Palace of Pleasure*, London, Henry Bynneman for Nicholas England, 1567).

<sup>57</sup> Cfr. G. TURBERVILLE, *Tragicall Tales*, London, Abell Ieffs, 1587.

<sup>58</sup> RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., p. 42.

traduttori potevano tagliare passi scomodi per motivi religiosi, morali o politici, oppure aggiungere materiale volto a rinforzare o introdurre un determinato messaggio.<sup>59</sup> Constance Relihan aggiunge che il traduttore si sentiva spesso in dovere di difendere non solo la propria opera, ma anche la propria posizione di artista e letterato:

Translation's role is crucial to any discussion of artistic authority because the use of foreign sources can be seen to challenge the literary control of English writers. No matter how skilled or gifted, a translator is always susceptible to the charge that he or she is merely working with the ideas of another or is merely practicing a craft, not an art. A translator is always susceptible to Puttenham's claim that he or she is a "versifier" but not a poet, an artisan but not an artist.<sup>60</sup>

Infatti, nel suo trattato di poetica intitolato *The Arte of English Poesie* (1589), George Puttenham distingue il vero poeta, in quanto creatore («maker»), dal traduttore, che è invece etichettato come «versifier, but not a Poet».<sup>61</sup>

A Poet is as much to say as a maker. And our English name well conformes with the Greeke word [...]. Such as (by way of resemblance and reuerently) we may say of God: who without any trauell to his diuine imagination, made all the world of nought, nor also by any paterne or mould as the Platonicks with their Idees do phantastically suppose. Euen so the very Poet makes and contriues out of his owne braine both the verse and matter of his poeme, and not by any foreine copie or example, as doth the translator, who therefore may well be sayd a versifier, but not a Poet.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Cfr. P. BURKE, *The Renaissance Translator as Go-Between*, in A. Höfele e W. von Koppenfels (a cura di), *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Berlin-New York, Welter de Gruyter, 2005, pp. 17-31; pp. 26-27. Altri interessanti studi sulla traduzione nell'Inghilterra elisabettina sono: H. O. WHITE, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A Study in Critical Distinctions*, New York, Octagon Books, 1973; F. ROSS AMOS, *Early Theories of Translation*, New York, Octagon Books, 1973; M. MORINI, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate, 2006; F. SCHURINK, *Tudor Translation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011; B. M. HOSINGTON, *Translation as a Currency of Cultural Exchange in Early Modern England*, in H. Hackett (a cura di), *Early Modern Exchanges. Dialogues between Nations and Cultures, 1550-1750*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2015, pp. 27-54.

<sup>60</sup> RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., p. 36.

<sup>61</sup> Su Puttenham, cfr. anche MARFÈ, "In English clothes", cit., pp. 11-13.

<sup>62</sup> G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, London, Richard Field, 1589, p. 1.

Nel caso delle raccolte di racconti inglesi la situazione è particolarmente complicata: il rimaneggiamento delle fonti è spesso tale da rendere nebuloso il confine tra traduzione e riscrittura. Oltre ad impiegare frequentemente l'*amplificatio*, autori come Painter non mancano di far sentire la propria voce in sede paratestuale, proclamando il proprio valore di scrittori a tutti gli effetti e mettendo in luce i loro apporti al testo di partenza, arricchito non solo stilisticamente tramite “abbellimenti” stilistici, ma anche contenutisticamente attraverso l’inserimento di morali.<sup>63</sup> Questo consentiva, inoltre, di rendere le novelle stesse, spesso considerate lascive e fonte di corruzione, testi più accettabili per il pubblico.<sup>64</sup> E, infatti, come suggerisce Constance Relihan, se Puttenham «separates those who import the matter or invention of their art from those who merely translate or “english” foreign texts», nei fatti «both strategies – importing a writer’s substance and translating exact passages – are used by writers of Elizabethan novelistic discourse as means of achieving literary authority».<sup>65</sup>

Nonostante alcuni scrittori di racconti inglesi, come Painter e Fenton, abbiano parlato della loro attività letteraria ricorrendo al concetto di traduzione, altri non si sono presentati affatto come traduttori: Barnabe Riche, per esempio, ha precisato che solo tre dei suoi racconti sono tratti da «Italian histories», mentre gli altri cinque sono stati «forged», ossia creati, da lui stesso. Egli ha, infatti, assemblato parti di novelle diverse, spesso e volentieri di origine italiana, arricchendo il testo con abbellimenti stilistici di sua invenzione.<sup>66</sup> Questa tendenza alla riscrittura della fonte, più che alla sua traduzione, attesta un’operazione ben più creativa e in qualche modo “autorale” e caratterizza in generale la maggior parte degli scrittori di novelle di età elisabettiana e giacomiana, compresi coloro che parlano dei loro racconti proprio come di traduzioni. In effetti, «per tutta l’età elisabettiana, il traduttore fu sempre un riscrittore, e la differenza tra le traduzioni e gli

---

<sup>63</sup> Su questo argomento, cfr. RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., p. 37; A. E. B. COLDIRON, *Visibility Now: Historicizing Foreign Presences in Translation*, in «Translation Studies», 5, 2, 2012, pp. 189-200: p. 192; G. ARMSTRONG, *Coding Continental*, cit., p. 83; MARFÈ, “*In English clothes*”, cit., p. 13.

<sup>64</sup> A tal proposito, cfr. MARFÈ, “*In English clothes*”, cit., in particolare pp. 27 e 88.

<sup>65</sup> RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., p. 34.

<sup>66</sup> Per Riche, cfr. SCHLAUCH, *English Short Fiction*, cit., in particolare p. 150; BEECHER, *Introduction*, cit., in particolare pp. 45 e 52.



adattamenti fu spesso poco avvertita».<sup>67</sup> È bene, quindi, notare che quando si parla di traduzione per gli autori di raccolte di racconti di età elisabettina e giacomiana non si fa mai riferimento a versioni letterali del testo di partenza, ma a forme di riadattamento, riscrittura e manipolazione, che si rivelano nel loro insieme il frutto di chiari interventi autoriali.<sup>68</sup>

Come osservato da T. R. Steiner, inoltre, le pratiche traduttive del XVI secolo si differenziano in maniera consistente da quelle medievali e primorinascimentali: se queste ultime erano volte all'interpretazione testuale e al commento e avevano un marcato intento didattico-moralistico, le prime, risentendo della nascita degli Stati nazionali, cominciano a proporre un'interpretazione patriottica della traduzione. Questa aveva, infatti, lo scopo di arricchire la conoscenza e la cultura del proprio Paese, attingendo alle riserve della letteratura e delle tradizioni delle altre nazioni.<sup>69</sup>

Una prova di questo atteggiamento si può riscontrare proprio in William Painter, che, nella lettera di dedica a George Howarde in apertura al tomo II del *Palace of Pleasure*, si cimenta in una dettagliata lode della pratica traduttiva e dei suoi vantaggi per il popolo inglese:

Whereby so wel as I can *I follow the tract and practice of other, by whose meanes, so manifold sciences in our known tounge and translation of Histories be frequent and rise amonge vs. Al which be done after our commodity, pleasure, solace, preseruacion and comfort*, and without the which we cannot be long sustayned in this miserable lyfe, but *shal become not muche vnlyke the barbarous, ne discrepant from the sauage sorte*. The inuestigatours and bringers to light, wherof direct their eyes and meaning to none other end but *for the benefyte of vs and our posteritye, and that our faces be not taynted with the blushing coloure to se the passing diligence of other Countryes by curious imbelishinge of their states with the troublous travaile of their brayne, and laboursom course of penne*. Who altogeather imploi those paynes, that

---

<sup>67</sup> MARFÈ, "In English clothes", cit., p. 23. Anche Peter Burke sottolinea la creatività insita nella pratica traduttiva elisabettiana: «Looking back, then, we may view a certain free style of translation as especially characteristic of the culture of the Renaissance, of a period in which "original" works were often imitations, while "translations" were frequently creative» (BURKE, *The Renaissance Translator*, cit., p. 31).

<sup>68</sup> Un fenomeno simile si riscontra anche in autori francesi come Boaistuau e Belleforest, che hanno fortemente modificato le novelle bandelliane da loro tradotte.

<sup>69</sup> Cfr. T. R. STEINER, *English Translation Theory. 1650-1800*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975, p. 7.

no Science lurke in Corner, that no Knowledge be shut vp in cloysters, that no History remaine vnder the maske and vnknowne attyre of other tongues. Amonges which crew (I say) I craue an inferiour place and haue vndertaken *the vnfoldinge of sundry Histories from the couerture of foren language for none other purpose and intent but to vniuersal benefyte*.<sup>70</sup>

Si tratta di un passo di notevole importanza: non solo Painter fa riferimento alla diffusione della traduzione nell’Inghilterra del suo tempo («I follow the tracte and practice of other, by whose meanes, so manifold sciences in our known tounge and translation of Histories be frequent and rise amonge vs»), ma pone marcatamente l’accento sul suo valore “civilizzatore”. Essa, infatti, non si limita a dare piacere e ad intrattenere i lettori, non è legata soltanto a concetti quali «commodity, pleasure, solace, preservation and comfort»; senza di essa, anzi, il popolo inglese sarebbe ridotto ad uno stato di ignoranza tale da renderlo equiparabile ai barbari e ai selvaggi («shal become not muche vnlyke the barbarous, ne discrepant from the sauage sort»). La traduzione è, quindi, veicolo tanto di diletto quanto, o forse ancor più, di conoscenza e di sapere, elementi fondamentali affinché un Paese si sviluppi e diventi florido e competitivo. Anche Herbert Wright, per il caso specifico di Painter, e Matthiessen, più in generale, sostengono l’esistenza di un certo spirito patriottico nella pratica traduttiva di epoca elisabettina,<sup>71</sup> in mancanza della quale si riteneva che l’Inghilterra avrebbe rischiato di trovarsi in posizione subalterna rispetto alle altre nazioni europee. Tale concetto è veicolato da Painter attraverso l’immagine del «blushing coloure» che tinge le facce dei suoi compatrioti quando devono confrontarsi con «the passing diligence of other Countryes».<sup>72</sup> Le traduzioni, insomma, «erano repute necessarie per mettere la società britannica al passo con il resto d’Europa»:<sup>73</sup> che fossero basate sulle novelle italiane, sui classici o su entrambi, come nel caso del *Palace of Pleasure*, esse si proponevano spesso un altissimo scopo, quello dello «vniuersal benefyte».

<sup>70</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 2, p. 151; corsivi miei.

<sup>71</sup> Cfr. anche WRIGHT, *Boccaccio in England*, cit., in particolare p. 157; RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., in particolare p. 36.

<sup>72</sup> Anche Robert Maslen sottolinea: «[...] Painter and Fenton claimed that their fictions were of immeasurable value to the state, while their critics condemned them as duplicitous, untrustworthy, offensive» (MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit., p. 96).

<sup>73</sup> MARFÈ, “*In English clothes*”, cit., p. 13.

Va, però, a questo punto fatta una precisazione in merito al caso specifico di Painter: considerando il vantaggio apportato al lettore dalle novelle del *Palace*, egli non fa differenza tra quelle tratte dai classici e quelle provenienti da fonti italiane o francesi. Anche Robert Maslen nota che, non distinguendo la «Classical history» dalla «continental novel», Painter sembra voler suggerire che «the wayward Italian had taken up the mantle of his Roman ancestors. And in the 1566 dedication he speaks of all his narratives, both continental and Classical, as if they were an integral part of the humanist curriculum».<sup>74</sup> Painter dedica ampio spazio nella sua epistola ai lettori del tomo I ad illustrare nel dettaglio le caratteristiche delle novelle dei suoi modelli italiani: esalta lo stile di Boccaccio («[...] the workes of Boccaccio for his stile, order of writing, grauitie, and sententious discourse, is worthy of intire prouulgateion»)<sup>75</sup> e, dichiarando di non apprezzare quello troppo scarno di Bandello, proclama di aver preferito rifarsi alle versioni francesi di Boaistuau e Belleforest, per lui evidentemente più curate. Sottolineare la grandezza dello stile del *Decameron* può essere interpretato come un mezzo per mettere in luce gli alti livelli a cui anche il volgare può giungere: Painter sembra implicitamente affermare che i classici non sono più l'unico «luogo» in cui cercare contenuti profondi e stile elevato. Anche i moderni possono essere alla loro altezza, tanto che un lettore del *Palace of Pleasure* non dovrebbe percepire nemmeno la differenza tra un racconto tratto da Livio o da Erodoto e uno ispirato a Boccaccio o a Bandello. Naturalmente se Boccaccio, scrivendo in volgare fiorentino, è stato in grado di giungere a tali livelli di grandezza, perché un autore inglese non avrebbe potuto fare altrettanto, scrivendo nella propria lingua? Esaltare l'italiano, ponendolo implicitamente al pari del latino e del greco, implica che anche altri volgari possano raggiungere i medesimi risultati. Le parole di lode di Painter nei confronti di Boccaccio potrebbero essere, quindi, lette come la promessa o l'assicurazione che anche l'inglese poteva assurgere agli stessi alti livelli delle altre lingue europee, sebbene allora fosse ancora considerato un idioma «rozzo», che si stava stabilizzando nel passaggio dal *middle* all'*early modern English*. Dal canto suo, Luigi Marfè, trattando in generale della pratica

<sup>74</sup> MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit., p. 88.

<sup>75</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 11.

traduttiva elisabettiana, ha messo in luce la consapevolezza degli Inglesi in merito all'inferiorità della loro lingua:

Dietro le traduzioni c'era un sincero desiderio di contribuire alla costruzione di un'identità culturale inglese che non avesse nulla da invidiare a quelle delle altre nazioni europee. Alla fine del XVI secolo, infatti, i traduttori dovevano ancora confrontarsi con persistenti pregiudizi sull'inferiorità dell'inglese, lingua "barbara", per molti, rispetto agli idiomi d'oltremania. Di contro a chi, come Thomas Elyot o Roger Ascham, sosteneva la priorità dei classici, c'erano però teorici come Thomas Wilson, che in *The Arte of Rhetorique* (1553) cominciavano a difendere la dignità dell'inglese.<sup>76</sup>

Sottolineando l'elevatezza stilistica dell'italiano di Boccaccio, Painter sembra, quindi, voler enfatizzare indirettamente le potenzialità letterarie, stilistiche e retoriche dell'inglese stesso. Anche le critiche mosse a Bandello potrebbero essere significative a tal proposito: dicendo di aver preferito al suo stile scarno quello dei traduttori francesi («[...] chosing rather to follow Launay and Belleforest the French Translatours, than the barren soile of his own vain»),<sup>77</sup> Painter pare suggerire che un traduttore possa fare meglio del suo modello. Perciò, se Belleforest e Boaistuau hanno migliorato il rude stile di Bandello, è possibile che anche un traduttore inglese possa fare altrettanto con i suoi modelli. Non è, dunque, del tutto illegittimo supporre che Painter abbia voluto offrire un'implicita apologia dell'inglese, avanzando l'idea che anch'esso avrebbe potuto assurgere, nel corso del tempo, ad una certa grandezza, come era già capitato alle altre lingue grazie ad autori come Boccaccio.

È comunque innegabile che le opere novellistiche inglesi hanno giocato un ruolo centrale nello sviluppo della letteratura elisabettiana: senza la diffusione dei modelli novellistici italiani promossa da Painter e dagli altri autori, che come lui sono stati affascinati dai racconti di Boccaccio, Bandello e Cinzio, le opere letterarie e drammatiche di questi anni non avrebbero raggiunto gli alti livelli artistici di cui hanno dato prova.

---

<sup>76</sup> MARFÈ, "In English clothes", cit., pp. 14-15.

<sup>77</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 11.

Proprio per le sue dettagliate dichiarazioni in merito alla pratica traduttiva, Painter costituisce un esempio particolarmente utile per poter indagare l'idea di traduzione che gli autori di novelle in età elisabettiana e giacomiana avevano elaborato. Non tutti coloro che si sono dedicati alla composizione di racconti all'italiana si sono cimentati in simili difese del valore delle proprie "traduzioni". Ciò nonostante, le affermazioni di Painter non sono un caso isolato.

Nella dedica in versi ai suoi lettori, George Turberville descrive come sia giunto alla realizzazione dei *Tragicall Tales*. Egli riferisce un dialogo che ha avuto in sogno con Melpomene: la musa lo avrebbe dissuaso dal tradurre in inglese Lucano, impresa da lui tentata per giovare ai suoi concittadini:

And shall I (Lady) be mislykte  
to take in hande a deed,  
*By which vnto my natiue soyle*  
*aduantage may succede?*  
By which the ciuill swordes of Rome  
and mischiefes done thereby,  
*May be a myrrour vnto vs,*  
*the like mishappes to flie? [...]*  
I thought it good as well to passe  
the idle time away,  
As to the worlde to set to viewe  
howe discorde breedes decay:  
To turne this princely Poets verse,  
*that simple men might see*  
*Of Ciuill broyles and breach at home,*  
*how great the mischeiues bee.*<sup>78</sup>

Anche se costretto dalla musa a cambiare i suoi progetti, il passaggio alle novelle italiane non ha impedito a Turberville di perseverare nell'intento di giovare con le sue traduzioni/riscritture. Anzi, esse sono pensate esattamente a questo scopo: le fatiche patite da Turberville pur di realizzare il suo progetto consentiranno al pubblico di godere indisturbato dei benefici:

---

<sup>78</sup> *Tragicall Tales*, pp. 16-17; corsivi miei.

For I am he that buyld the bowre,  
 I hewe the hardened stone,  
 And thou art owner of the house,  
*the paine is mine alone.*  
*I burne the bee, I holde the hyue,*  
*the sommer toyle is myne:*  
*And all bicause when winter commes,*  
*the honie may be thine.*  
 I frame the foyle, I graue the golde,  
 I fashion vp the ring,  
*And thou the iewell shalt enioye,*  
 which I to shape doe bring.<sup>79</sup>

L'importanza della traduzione come mezzo per giovare al lettore e portarlo a conoscenza di qualcosa di cui altrimenti sarebbe rimasto all'oscuro ritorna anche in apertura di *Certaine Tragicall Discourses* di Geoffrey Fenton, in particolare in due componimenti dedicati all'autore, uno dei quali è stato scritto proprio da Turberville (*George Turberville in praise of the translator of this book*). Questi, rivolgendosi al lettore dell'opera di Fenton, sottolinea l'importanza dell'operazione letteraria messa in atto dal collega, che ha così permesso anche a «men of meanest skill» di leggere e comprendere le novelle di Bandello, riportando l'oscurità alla luce e l'ombra al sole:

*The French to English phrase, his mother language, he,*  
*The dark to light, the shade to sun, hath brought, as you may see.*  
*The learned stories erst, and sugared tales that lay*  
*Removed from simple common sense, this writer doth display.*  
 And what, before he took his painful quill to write,  
 Did lurk unknown, *is plainly now to be discerned in sight.*  
*Now men of meanest skill, what Bandel wrought, may view,*  
*And tell the tale in English well that erst they never knew [...].*<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 19; corsivi miei.

<sup>80</sup> *Tragicall Discourses*, p. 51; corsivi miei.

La metafora del miele destinato al lettore, già usata da Turberville nella propria opera, ritorna nell'altro componimento in versi in apertura dei *Tragicall Discourses* di Fenton (*Sir John Conway, Knight, to the readers, in praise of the translator*): qui Sir John Conway sostiene, rivolgendosi al lettore, che «the payne was his [*scil.* di Fenton]: the honey shall be thine». <sup>81</sup> Egli aggiunge, inoltre, un paragone tra il traduttore e l'ape laboriosa, il cui lavoro non è volto ad ottenere il proprio bene, ma ad assicurare quello degli altri:

Like as the slender bee, by travail in her kind,  
Collects her fruit, the sugared sap whereof we daily find,  
*So here my learned friend, in nature like the bee,*  
*Hath linked his labour to his art and yields the fruit to thee.* <sup>82</sup>

Come, dunque, le dichiarazioni di Painter erano improntate a sottolineare la valenza civilizzatrice delle traduzioni in quanto veicolo di sapere e nuove conoscenze in grado di mettere l'Inghilterra al passo con gli altri Paesi europei, le affermazioni presenti nelle opere di Fenton e Turberville collegano il valore attribuito alle traduzioni alla possibilità, da esse garantita, di avere accesso a testi altrimenti difficilmente avvicinabili.

Le dichiarazioni di T. N., editore della raccolta di Robert Smythe, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories*, insistono, invece, sulla capacità delle traduzioni di veicolare insegnamenti di carattere morale. Qui l'epistola al lettore è firmata proprio dall'editore a causa della morte prematura dell'autore, che, stando a quanto spiega T. N., non ha potuto completare la revisione dell'opera né partecipare alla sua pubblicazione. Questo, però, non ha impedito all'editore di esprimere alcune interessanti considerazioni sull'opera che ha deciso di dare comunque alle stampe: egli sottolinea così la circolazione di molte opere letterarie anche al di fuori dei confini nazionali e la fervida pratica traduttiva connessa a tale fenomeno:

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 49.

<sup>82</sup> Ibid.; corsivi miei.

As the Bookes be many, and the deuyses sundry, which *now a days in great swarmes are sent abroade, and publyshed*: so lykewyse, pregraunt are the wittes, and rype are the iudgementes of a great number, which busily bestow their trauayles, and learnedly lend the practyses of their pennes *to display, discipher, and offer out to the gazing view of the world, the store of their cunning, and the gallauntnesse of their inuentions*: Some *tende to good, and Godly purposes*: some *to vayne and tryfeling fantasies*: some conduce to the aduancement of vertue and commendation of the wel deseruing: some to the suppressing, debelling, beating downe, and subduing of vyce, with a detestation of the loathsome lyfe of the wicked, and the ruynous end of their pestiferous dealinges. And some (the most pittye) serue altogether to noorish wantonnesse, and mayntayne lasciuious lustes.<sup>83</sup>

Al contrario di Painter, T. N. ammette l'esistenza di traduzioni che inducono al vizio e sono per questo degne di condanna; dichiara, però, che accanto a queste opere deprecabili esistono anche numerose traduzioni che istruiscono i giovani e che danno prova dell'ingegno dei loro autori. Ribadisce, infatti, che le *histories* contenenti esempi di vizio punito sanno essere formative tanto quanto i racconti che propongono casi di condotta integerrima. Nella schiera dei «well meanyng wryters» viene incluso naturalmente anche Robert Smythe.<sup>84</sup> Nell'ottica di T. N., quindi, la traduzione, più che avere una valenza patriottica volta alla civilizzazione del popolo inglese, è un modo per dimostrare le abilità letterarie dei traduttori stessi, che offrono in questo modo alla «gazing view of the world» una dimostrazione del loro ingegno e delle loro capacità creative («the store of their cunning, and the gallauntnesse of their inuentions»). Essa ha, inoltre, una riconosciuta utilità, individuata nella capacità di offrire esempi di virtù premiata e vizio punito, istruendo in questo modo i lettori.

La dichiarazione del valore della pratica traduttiva viene, quindi, a sovrapporsi ad un altro tema ricorrente nei paratesti novellistici, tanto inglesi quanto italiani, quello dell'individuazione dello scopo delle raccolte di novelle.

---

<sup>83</sup> R. SMYTHE, *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories*, London, Hugh Iackson, 1577, p. [Aiii v]; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Tragicall Hystories*.

<sup>84</sup> *Tragicall Hystories*, p. [Aiv r].



### CAPITOLO 3

#### LO SCOPO DELL'OPERA

Aut prodesse volunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.  
Orazio, *Ars poetica*, 333-334

[O]mne tulit punctum, qui miscuit utile dulci  
lectorem delectando pariterque monendo.  
Orazio, *Ars poetica*, 343-344

Nei paratesti delle raccolte novellistiche viene spesso dato rilievo alla capacità dei racconti di confortare gli animi afflitti da pene fisiche o emotive. Clements e Gibaldi hanno, infatti, messo in rilievo come la novella «as strictly a medium of entertainment seems to be rooted in a belief in the recreational function of both hearing or reading stories». <sup>1</sup> Nel *Proemio* del *Decameron*, per esempio, Boccaccio afferma di aver pensato i propri racconti come un valido soccorso per le donne tormentate dalla passione amorosa. <sup>2</sup> Tale funzione consolatorio-ricreativa diviene ricorrente, sulla sua scia, tanto nelle raccolte italiane quanto in quelle inglesi: esempi simili si possono individuare nel *Proemio* del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino; <sup>3</sup> in apertura del Libro I del *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato; <sup>4</sup> nell'epistola *To the reader* del tomo I del *Palace of Pleasure* di William Painter. <sup>5</sup> Se in tutti questi casi sono i lettori a godere della

---

<sup>1</sup> CLEMENTS – GIBALDI, *Anatomy of the Novella*, cit., p. 9.

<sup>2</sup> Sul tema consolatorio in Boccaccio, cfr. G. CHIECCHI, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Roma-Padova, Antenore, 2005, in particolare i capitoli 7 e 8.

<sup>3</sup> «Per dare alcuna stilla di rifriggero e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io, mi muove zelo di caritatevole amore a principiare questo libro [...]» (SER GIOVANNI FIORENTINO, *Il pecorone*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1974, *Proemio*, p. 3). D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Pecorone*.

<sup>4</sup> «[...] se alcuna volta noi uscendo delle gravi cose, e alcuna lieta e gioconda e piena di festa diremo, come per lo tempo adivenire potrà, non fia senza alcuna espressa utilitate, ricreando l'animo nostro non altrimenti che apresso gli Etiopi, sotto l'ardente sole, faccia i dolcissimi e freschi giulebbi» (G. GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, Libro I, par. 9). D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Paradiso degli Alberti*.

<sup>5</sup> «Pleasaunt they [*scil.* i racconti del *Palace of Pleasure*] be, for that they recreate, and refreshe weried mindes, defatigated either with painefull trauaile, or with continuall care, occasioning them

capacità consolatoria delle novelle, non mancano esempi che vedono ora nell'autore ora nel dedicatario dell'opera il beneficiario. In un passo di *L'autore all'opera*, il capitolo in versi che segue la conclusione degli *Ecatommiti*, Giraldi Cinzio sostiene che scrivere la sua raccolta di novelle gli ha permesso di esorcizzare il dolore provocatogli dalle calunnie dei suoi detrattori:

Poscia ch'a te, lavor de' miei primi anni,  
acciò ch'abbia nel duol qualche ristoro,  
mi chiaman nell'età grave gli affanni,  
destati in me, non per perdita d'oro,  
ma perché versò invidia in me veleno  
tal, che pari non ha l'Indo, né il Moro,  
in questo stato mio, d'angoscia pieno,  
che far mi potria aver la vita acerba,  
men vengo a te, come in novel terreno,  
perché in diporto tal si disacerba  
la doglia, che in sé tien l'alma sepolta,  
e di mostrarla a miglior tempo serba.<sup>6</sup>

Forteguerrri, invece, ritiene che le sue novelle possano allentare la «noia» causata al suo mecenate da studi e fatiche quotidiane: la *captatio benevolentiae* emerge nel seguente brano tratto dalla lettera di dedica a Francesco de' Medici: «Et per che la S. V. potrebbe tal volta da suoi laudevoli studii, o d'altro, essere defatigata; per togli in parte la noia, et porgergli occasione di liberarsene, a quella l'ho dedicate».<sup>7</sup>

Per quanto sia frequente il ricorso in sede paratestuale al motivo dell'azione consolatoria dei racconti, è bene notare che esso ha spesso un ruolo sussidiario: oltre al “refrigerio”, gli autori tendono a proporre con maggiori dettagli altri

---

to shunne and auoid heauinesse of minde, vaine fantasies, and idle cogitations» (*Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 13).

<sup>6</sup> G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 voll.: *L'autore all'opera*, vv. 1-12. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Ecatommiti*.

<sup>7</sup> G. FORTEGUERRI, *Novelle edite ed inedite*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, p. 2. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione Forteguerrri. Ho normalizzato la grafia, adeguando l'impiego di *u* e *v* all'uso moderno e aggiungendo, dove necessario, gli accenti.

intenti, collegabili alle tipologie oraziane del *delectare* e del *prodesse*. Tanto nelle opere italiane quanto in quelle inglesi, l'autore può prefiggersi di istruire dilettaando, applicando il principio del *miscere utile dulci*, oppure può negare qualsiasi scopo didattico, optando per il puro piacere. Al contrario, rarissime sono le opere che si propongono soltanto di istruire.<sup>8</sup> Questo va a sostegno dell'idea che la novella fosse percepita *in primis* come un genere di intrattenimento, che era in grado di svolgere anche compiti didascalici, senza, però, prescindere mai da una dose seppur minima di diletto. Persino gli scrittori dei novellieri della Controriforma o delle raccolte inglesi più influenzate dal moralismo anglicano, infatti, non rinunciano, nella dichiarazione dei loro intenti, a riconoscere un certo spazio al piacere, per quanto esso sia subordinato al giovamento e vincolato a regole rigide.

### 3.1 *MISCERE UTILE DULCI*

Tra le tipologie di intenti proposte, quella del *miscere utile dulci* fornisce la casistica più consistente e variegata, legata anche alla mutevolezza dell'idea di utilità. Fin dalle sue origini, infatti, la novella italiana è stata spesso pensata come un genere volto tanto ad intrattenere, quanto a giovare al lettore. Come notano, infatti, Clements e Gibaldi, «many novellists from the very beginning of the tradition readily fell into line and conformed to the Horatian dictum – duly sanctified by both the mediaeval church and later the Counter-Reformation – of the utility of art».<sup>9</sup> Ciò può essere strettamente legato anche alle esigenze di nobilitare il genere: si era, infatti, gradualmente fatta strada la convinzione che un'opera letteraria, per essere definita tale, dovesse in qualche modo giovare. Diversi erano, però, i modi in cui l'utilità veniva concepita e declinata. Si mettano, per esempio, a confronto i seguenti passi. Il primo è tratto dal *Proemio* del *Decameron*, in cui Boccaccio afferma:

Nelle quali novelle *piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti* si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già

<sup>8</sup> Come avrò modo di spiegare in seguito, l'eccezione alla regola è rappresentata da *Farewell to Folly* di Robert Greene, la cui scelta indirizzata al puro moralismo trova, però, una spiegazione nello specifico percorso letterario e intellettuale dell'autore.

<sup>9</sup> CLEMENTS – GIBALDI, *Anatomy of the Novella*, cit., p. 8.

dette donne, che queste leggeranno, *parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare*, in quanto *potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare*: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire.<sup>10</sup>

Come si può notare, lo scopo delle novelle è identificato nel «diletto» e nell'«utile consiglio» che le dedicatarie possono trarre dalla loro lettura. Si consideri ora quanto dichiarato da Sebastiano Erizzo nel *Proemio* delle sue *Sei giornate* (1567):

Nei quali [*scil.* ragionamenti presenti nell'opera], oltre la *varietà degli accidenti che in essi si contengono*, di che *quegli che leggeranno diletto potran pigliare*, altri *esemplari avvenimenti* si vedranno negli antichi e nei moderni tempi seguiti, dai quali ciascuno *utile consiglio prendendo*, avrà, come in uno specchio, davanti agli occhi quello che da fuggir sia e da dover parimente imitare.<sup>11</sup>

Anche questo brano presenta dei richiami al piacere («diletto potran pigliare») accanto a proclamazioni sull'utilità dell'opera («utile consiglio prendendo»), ma il loro significato è molto diverso da quanto proposto nel *Decameron*, nonostante Erizzo adotti per il suo periodo una formulazione molto simile. Boccaccio fa, infatti, derivare sia il diletto sia il giovamento dai «piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti», cosicché l'utilità proposta sembra risiedere in generici insegnamenti di carattere pratico, che possono essere ispirati dalla lettura dei casi narrati nelle novelle. Al contrario, nelle *Sei giornate* si distingue nettamente l'origine del piacere, prodotto dalla semplice varietà degli eventi narrati, da quella dell'utile, garantito, invece, da «esemplari avvenimenti», che sottendono un giovamento eminentemente moralistico: è evidente l'omissione di qualsiasi riferimento alle «sollazzevoli cose», di cui invece parla Boccaccio. La raccolta di Erizzo, infatti, è pensata per fornire al lettore esempi di condotta consoni alle leggi della morale cattolica, come l'autore ribadisce in un altro passo del *Proemio* in cui dichiara che la componente dell'utile ha un'importanza

---

<sup>10</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2012, ed. 26, Milano, Mondadori, *Proemio*, par. 14; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Decameron*.

<sup>11</sup> *Sei giornate*, *Proemio*, par. 22; corsivi miei.

maggiore rispetto a quella del diletto: «Ora, se coloro che gli [*scil.* gli “avenimenti”, le novelle] leggeranno sieno per riceverne *utile o giovamento*, io nol so; ma bene dico d’avergli io scritti a questo fine e non ad altro».<sup>12</sup>

Gli esempi suggeriscono fin da ora che l’attenzione posta sullo scopo dell’opera non risponde semplicemente a *topoi* letterari e non è nemmeno puramente decorativa; essa è legata, piuttosto, ad un disegno autoriale, che risente di una determinata temperie culturale e di specifiche idee in merito al genere novellistico. Se la commistione di piacere e giovamento si configura come un tratto cardinale per poter comprendere il significato tanto dei singoli racconti quanto dell’opera in generale, le diverse sfumature attribuite al concetto di “utile” incidono a loro volta sul messaggio della raccolta: da un lato, si ha un’utilità di carattere più pratico, in base alla quale le novelle e le conversazioni della brigata sono volte a fornire al lettore istruzioni su come comportarsi in amore e/o in società; dall’altro, se ne ha una dal tono apertamente moralistico, per cui le novelle e le discussioni nella cornice sono pensate per fornire al pubblico esempi di virtù premiata e di vizio punito che possano istruirlo sulla “giusta via” da seguire.

### 3.1.1 Utilità “pratica”

Nei suoi studi sulle origini orientali della cornice novellistica, Michelangelo Picone ha individuato un particolare sistema di inserimento di narrazioni diverse in un racconto-cornice: si ha una storia all’interno della quale un maestro sfrutta singole sotto-storie «per provare una certa idea, più particolarmente per ammaestrare un allievo di solito di estrazione regale».<sup>13</sup> La finalità dei racconti sarebbe, quindi, la formazione di un giovane,<sup>14</sup> come esemplificato da Pietro Alfonso nella sua *Disciplina clericalis*, composta nel XII secolo. Lo scopo didattico delle novelle, dal *Decameron* in poi, potrebbe avere, quindi, un’origine in questo tipo di cornice, nonostante le innegabili differenze. Se in raccolte come quella di Pietro Alfonso il didatticismo regola i rapporti tra i personaggi della cornice, per cui uno di essi si propone come maestro dell’altro e sfrutta i racconti

---

<sup>12</sup> *Sei giornate, Proemio*, par. 23; corsivi miei.

<sup>13</sup> PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica*, cit., p. 12.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, p. 17.

che compongono la raccolta a scopo didascalico, nelle raccolte di novelle in volgare di epoca tardo medievale e rinascimentale la strategia messa in campo è ben più raffinata: in questi casi nella cornice sono presenti dei novellatori che si raccontano delle storie allo scopo di trascorrere piacevolmente il loro tempo; è, invece, nel paratesto che l'autore suggerisce che la lettura delle novelle e l'imitazione del comportamento dei membri della brigata potranno garantire insegnamenti utili al pubblico.

Si consideri, a questo proposito, proprio il caso del *Decameron*: Boccaccio ritiene che, grazie alle sue novelle, le lettrici potranno «cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire», fornendo loro in questo modo un «utile consiglio», che ha a che vedere anche (ma non solo) con questioni amorose.<sup>15</sup> La raccolta potrebbe, perciò, a tratti ricordare un'*ars amatoria*, per quanto priva di qualsiasi sistematicità: nelle novelle di Boccaccio le fanciulle innamorate troverebbero le risposte e le indicazioni di cui hanno bisogno. Michelangelo Picone osserva:

La conoscenza erotica trasmigra, per mezzo delle novelle, dal maestro, l'Autore, alle allieve, le donne. Lasciandosi "menare" dal piacere suscitato dalla rievocazione dei "casi d'amore" presenti nella centuria, le donne, queste moderne reincarnazioni della Francesca dantesca, attenuano la malinconia e riempiono il vuoto della loro condizione storica, trovando così nella letteratura una loro pienezza esistenziale.<sup>16</sup>

L'utilità in campo amoroso è strettamente connessa con il piacere della lettura, insito nel genere novellistico: la novella vuole dilettere e, accanto a questa sua istanza primaria, è anche in grado garantire al lettore degli insegnamenti utili, collegati alle tematiche trattate, *in primis* quelle amorose. Quest'impostazione, cui Boccaccio dà il via, verrà adottata dalla maggior parte degli autori di raccolte novellistiche italiane che, fino alla metà del Cinquecento, decideranno di perseguire al contempo l'utile e il piacere.

Nelle *Piacevoli Notti* di Giovan Francesco Straparola si trova una conferma di quanto finora osservato. Ciascuno dei due libri, in cui l'opera è articolata, è

---

<sup>15</sup> *Decameron, Proemio*, par. 14.

<sup>16</sup> PICONE, *La cornice e le novelle*, cit., p. 28.

introdotto da una dedica: nel primo volume si ha la lettera dell'editore, Orfeo dalla Carta;<sup>17</sup> nel secondo quella di Straparola stesso. Nella sua epistola, Orfeo riassume i progetti dell'autore e dedica l'opera alle donne in suo nome, spiegando:

E quantunque la loro materia non porgesse *a vostre orecchie quel piacere e diletto* che nelle altre solete trovare, non però per questo le sprezzarete ponendole da canto e dandole totalmente ripulsa, ma con allegro viso l'abbracciate, sì come le altre solete abbracciare. Perciò che se voi leggendole considerarete *la diversità di casi e le astuzie che in quelle si contengono*, almeno vi saranno di *ammaestramento non picciolo*.<sup>18</sup>

Il ricorso al canonico *topos modestiae*, in base al quale viene falsamente sminuita la capacità di intrattenimento dell'opera, consente di enfatizzarne l'utilità, individuata negli insegnamenti che le lettrici potranno trarre dalle novelle grazie alla «diversità de' casi» e alle «astuzie» in esse contenute. La vicinanza al *Proemio* del *Decameron* è innegabile: le dedicatarie potranno, infatti, guadagnare dalla lettura delle novelle degli utili insegnamenti, indubbiamente anche di carattere amoroso.

Un ulteriore esempio in linea con i precedenti è fornito da Pietro Fortini, che nell'avvertenza *Al lettore* in apertura delle *Giornate delle novelle dei novizi* (1555-1561) spiega di aver voluto realizzare la sua opera per andare in soccorso a «certi poveri gioveni baccelloni»,<sup>19</sup> ossia a quei giovani incapaci, che, quando si trovano in compagnia dei coetanei e devono parlare d'amore, non sono in grado di proferire parola e finiscono col fuggire o col fare brutta figura pubblicamente:

[...] toccandoli così a cerchio dire, come si costuma a le veglie, qualche novella o cosa che in tal luogo si conviene, pagano poi li circostanti, o di calcagna, o di non

---

<sup>17</sup> Non mancano gli studiosi che ritengono questo Orfeo dalla Carta una figura fittizia, dietro cui si celerebbe lo stesso Straparola (cfr. D. PEROCCO, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 465-481: pp. 473-474).

<sup>18</sup> G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, 2 voll.: *Orfeo dalla Carta*, par. 3; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Piacevoli notti*.

<sup>19</sup> *Giornate delle novelle, Al lettore*, par. 2.

sapere, rimanendo ivi come statue o magini pieni di vergogna, mostrando parimente lo ingegno e la sufficienza loro.<sup>20</sup>

Notando il «proposito quasi didascalico» di Fortini, Marziano Guglielminetti ha sottolineato:

In effetti le *Novelle de' novizi* formano nell'insieme una sorta di manuale ad uso di compagnie di giovani che vogliono divertirsi col soccorso della letteratura, offrendo loro racconti e commedie che sovente contengono suggerimenti dettagliati per praticare l'amore, ma anche conversari mondani di sottile eleganza, ingegnosi giochi di società, descrizioni di lussuosi banchetti e di ambientazioni naturali e domestiche di alto prestigio.<sup>21</sup>

Un arricchimento del “didatticismo” boccacciano è rappresentato proprio dal desiderio di autori come Fortini di proporre, oltre che insegnamenti di carattere amoroso, anche esempi di comportamento in società. Pur non negando il modello decameroniano, quest'innovazione adegua l'intento didascalico alle esigenze della vita cortese del Cinquecento italiano, tradendo una probabile influenza dei trattati sull'etichetta, primo tra tutti il *Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione.

La fortuna in ambito novellistico del principio del *miscere utile dulci*, con il giovamento declinato in chiave “pratica”, trova conferma nelle raccolte di racconti di età elisabettiana, dove viene data particolare preminenza proprio al comportamento da tenersi in società. Paul Salzman osserva che «the didactic stance was inextricably associated with the novella [...]. Nearly all Elizabethan fiction claims to be written to teach as well as delight, to borrow Sidney's characterization of the purpose of poetry»; naturalmente tale didatticismo, spiega lo studioso, raramente impediva agli scrittori e ai traduttori di novelle di intrattenere.<sup>22</sup>

È esattamente attraverso la commistione di didatticismo boccacciano, in ambito amoroso, e castiglionesco, in materia di comportamento a corte, che si giunge all'operazione messa in atto da George Whetstone. Nell'epistola al lettore

---

<sup>20</sup> Ivi, *Al lettore*, par. 3.

<sup>21</sup> GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto*, cit., p. 48.

<sup>22</sup> SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit., pp. 20-21.



(*Unto the friendly reader, wealth and welfare*), l'autore spiega che la sua opera ha il duplice scopo di dilettere e insegnare:

[...] and aunswerable to my weake capassitie, haue exposed the same [*scil.* ciò che ha visto e vissuto nella casa di Philoxenus], in such sort, as if thou art not too curious, *may delight, and content thee*: and if not too carelesse, *may directe, and benefit thee*: And to satisfie thee, wherein: I giue thee friendly knowledge, that Segnior Philoxenus reuerent regard of the Queenes Maiesties high Vertues, is a *President for thee* [...].<sup>23</sup>

Questa iniziale dichiarazione del duplice scopo dell'opera, identificato nel fatto che essa può, da un lato, intrattenere il lettore («*delight, and content thee*») e, dall'altro, fornirgli degli utili insegnamenti («*may directe, and benefit thee*»), è seguita da una dettagliata spiegazione di che cosa il lettore nello specifico potrà apprendere:

By this noble Gentlemans ciuill intertainment of strangers, *thou mayste perceyue* with what Garland, *Courtisie*, is principally crowned: By *the ciuill behauours, of Soranso, Dondolo, Bergetto, and other Gentlemen herein named*, thou haste a *President of gouernment*, which will commend thee: and by well regarding their speeches, thou shalt finde a *discreete methode of talke, meete for a Gentleman*. The *lyke benefit, shall Gentlewomen receiue, in Imitating, of Madona Aurelia (Queene of the Christmas pleasures) Maria Belochi, Lucia Bella, Franceschina Santa, and the rest of the wel qualited Gentlewomen*. Besides, a number of other *Morall documentes, needefull reprehensions, and witty sayinges*, to perfect the commendation, both of a Gentleman, and Gentlewoman. (Courteous Reader) thou haste heare, the honorable institution of Marriage, so perfectly Anatomized, as a verie weake Iudgement, may see the causes, which make Houshold quarrelles, to resemble Hell. *Againe, the man, which is willing to liue happily, may here learne such directions, and lawes, as will chaunge his priuate house, into a Paradice on earth*.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> G. WHETSTONE, *An Heptameron of Ciuill Discourses*, London, Richard Iones, 1582, p. [Aiii v]; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Heptameron*.

<sup>24</sup> *Heptameron*, p. [Aiiii r]; corsivi miei.

Il giovamento che *An Heptameron of Civill Discourses* (1582) garantisce è una particolare forma di istruzione, che fonde l'«educative value» con l'influenza della cultura cortigiana italiana.<sup>25</sup> *In primis*, infatti, i personaggi che compongono la brigata vengono offerti al lettore come modelli comportamentali, essendo le loro azioni e le loro parole sempre improntate alla cortesia. Non si tratta, però, di un semplice «President of gouernment», ma anche di un modello di eloquenza, a cui un uomo che frequenta la corte dovrebbe guardare («and by well regarding their speeches, thou shalt finde a discrete methode of talke, meete for a Gentleman»); naturalmente anche le donne possono trovare un punto di riferimento nelle «wel qualited Gentlewomen», che compongono il resto della compagnia. Nel frontespizio stesso dell'*editio princeps* (1582) viene posta una particolare attenzione sulla questione del giovamento legato alla condotta propria di un gentiluomo (o di una gentildonna):

An Heptameron  
of Ciuill Discourses.  
Containing: *The Christmasse Exercise of sundrie well Courted Gentlemen and Gentlewomen.*  
*In whose behauiors, the better sort, may see, a representation of their own Vertues:*  
*And the Inferiour, may learne such Rules of Civil Gouernment, as wil rase out the Blemish of their basenesse:*  
*Wherin, is Renowned, the Vertues, of a most Honorable and braue mynded Gentleman.*  
*And herein, also, [as it were in a Mirrour] the Vnmarried may see the Defectes whiche Eclipse the Glorie of MARIAGE:*  
*And the wel Married, as in a Table of Housholde Lawes, may cull out needefull Preceptes to establysh their good Fortune.*  
A Worke, intercoured with Ciuyll Pleasure, to reauetiousnesse from the Reader: and *garnished with Morall Noates to make it profitable, to the Regarder.*<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Cfr. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., p. 240.

<sup>26</sup> *Heptameron*, p. [Ai r]; corsivi miei.

Dato che nella *title page* viene messa in luce la centralità sia della buona condotta in società sia del tema del matrimonio, inevitabile è il richiamo al *Cortegiano*, la cui traduzione in inglese ad opera di Thomas Hoby venne pubblicata nel 1561, divenendo ben presto una lettura obbligata per chi voleva raggiungere una perfetta formazione cortigiana. Non è certo un caso che la compagnia descritta da Whetstone si riunisca in Italia, nella casa di un italiano protestante, Philoxenus: questi, non solo incarna il perfetto gentiluomo, ma rappresenta in particolare un ponte tra la cultura della penisola e il mondo inglese, come testimoniano il suo credo religioso, la sua ammirazione per la regina Elisabetta I e la sua ospitalità nei confronti di gentiluomini che provengono da ogni dove e rendono la sua casa una corte cosmopolita. Nonostante la tolleranza dimostrata da Philoxenus, non tutto ciò che è legato all'Italia viene accettato senza indugio, come dimostra la sottile polemica anti-cattolica che percorre la raccolta.<sup>27</sup> Eppure le «morall noates», espressione usata nel frontespizio per identificare probabilmente messaggi spiccatamente moralistici, sembrano avere una posizione marginale: è verosimile che la loro inclusione sia dovuta ad un *pro forma*. L'*Heptameron* di Whetstone, infatti,

was ostensibly designed to introduce Italian social customs and diversions among the English nobility and gentry. It is in some degree a book of etiquette, presenting the reader as models of conduct “sundrie well courted Gentlemen and Gentlewomen” [...]. In addition to being a book of social amusements, *An Heptameron of Civill Discourses* is also a collection of stories and an extensive study of the institution of marriage as well.<sup>28</sup>

Come nel caso di Boccaccio, anche Whetstone propone degli insegnamenti di carattere amoroso, limitandosi, però, alla vita matrimoniale, un campo meno discutibile rispetto all'ampia gamma delle relazioni d'amore di cui trattavano le novelle del *Decameron*. Tuttavia, accanto ai consigli sulla vita matrimoniale, volti

---

<sup>27</sup> Cfr. G. GALIGANI, *Il Boccaccio nel Cinquecento inglese*, in Id. (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese*, cit., pp. 27-57.

<sup>28</sup> T. C. IZARD, *George Whetstone. Mid-Elizabethan Gentleman of Letters*, New York, Columbia University Press, 1942, p. 80.

a far raggiungere la perfetta felicità,<sup>29</sup> è proprio al comportamento cortese che sembra rivolta l'attenzione dell'autore: l'*Heptameron* punta sulla promozione della figura del perfetto cortigiano in Inghilterra, fondendo la tradizione della raccolta di novelle all'italiana con quella dei dialoghi e dei trattati di etichetta, rappresentati in particolare dal *Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione e dalla *Civil conversazione* (1574) di Stefano Guazzo.<sup>30</sup>

Il caso di Whetstone non è un *unicum* nel panorama della novellistica elisabettiana: altri, accanto a lui, confermano l'idea che in Inghilterra l'utile fosse associato alla condotta da tenere in società, senza per questo scomodare disquisizioni di stampo marcatamente moralistico. Anche Robert Greene, nel suo *Penelopes Web* (1587) si propone, infatti, di fornire un modello di comportamento, focalizzando la sua attenzione sulle donne, tanto che Steve Mentz sottolinea come in quest'opera l'autore «advances his fiction as a model of feminine perfection [...]. To readers who associate the novella with licentiousness and corruption Greene offers Penelope as proof of the coexistence of “pollicie” and virtue».<sup>31</sup> L'insegnamento che l'autore si propone di impartire alle sue lettrici viene sfruttato, quindi, parallelamente come un mezzo per nobilitare l'opera stessa e prevenire critiche di carattere moralistico, dimostrando che le novelle sono in grado di giovare al pubblico e di proporre un modello di corretta condotta, pur non rinunciando all'intrattenimento. Ciò è dimostrato anche dalla dichiarazione di Greene nella lettera ai lettori (*To the gentlemen readers health*): «[...] still I adventure to present what I write to your iudgementes, hoping as my intent is to please all».<sup>32</sup> Come nel caso di Whetstone, fin dal frontespizio è ribadito il duplice scopo dell'opera:

---

<sup>29</sup> Cfr. IZARD, *George Whetstone*, cit., p. 25.

<sup>30</sup> Se la versione di Thomas Hoby del *Cortegiano*, intitolata *The Courtyer*, risale al 1561, la traduzione dei primi tre libri della *Civil conversazione*, dal titolo *The Civile Conversation*, fu realizzata da George Pettie nel 1581; un'ulteriore edizione, comprendente anche il libro quarto tradotto da Bartholomew Young, è datata 1586. Per maggiori dettagli, cfr. S. TOMITA, *A Bibliographical Catalogue*, cit..

<sup>31</sup> MENTZ, *Romance for Sale*, cit., p. 145.

<sup>32</sup> R. GREENE, *Penelope's web*, in *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, a cura di Alexander B. Grosart, Printed for private circulation only, 1881-86, vol. 5, pp. 140-234; p. 144; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Penelopes*.

## PENELOPES

Web:

Wherein a Christall Myrror of faemi-  
nine perfection represents to the viewe of euery one  
those vertues and graces, which more curiously beautifies  
the mynd of women, then eyther sumptuous Apparell, or Iewels of  
inestimable vawle: the one buying fame with honour, the o-  
ther breeding a kynd of delight, but with repentance.  
In three seuerall discourses also are three especiall uirtues, necessary to  
be incident in euery uertuous woman, pithely discussed: name-  
ly Obedience, Chastitie, and Sylence: Interlaced with  
three seuerall and Comicall Histories.  
By Robert Greene Maister of Artes  
in Cambridge  
*Omne tulit punctum qui miscuit vtile dulci.*<sup>33</sup>

Se l'opera è presentata come «a Christall Myrror of faeminine perfection» contenente «three seuerall discourses» inerenti ad altrettante virtù femminili, l'obbedienza, la castità e il silenzio, viene precisato che questi discorsi sono alternati a tre novelle di argomento piacevole («Interlaced with three seuerall and Comicall Histories»). Ancora più indicativo è il motto in chiusura del titolo, che recita: «Omne tulit punctum qui miscuit vtile dulci».<sup>34</sup> Questa diretta citazione del verso oraziano è una chiara indicazione degli scopi che Greene si propone in molte delle sue opere. Nonostante sia azzardato supporre un controllo diretto da parte dell'autore su un paratesto quale la *title page*, non va comunque trascurato il fatto che questo motto, che torna anche in altre opere di Greene, riassume perfettamente il tono di molta della sua produzione letteraria e si allinea alla sua attenzione per i gusti del pubblico, compreso quello femminile. Non è un caso che Thomas Nashe, nel suo *Anatomie of Absurditie* (1589), lo definisca dispregiativamente «the Homer of women»: questo epiteto è probabilmente

---

<sup>33</sup> *Penelopes*, p. 139.

<sup>34</sup> Il verso oraziano è usato anche nel frontespizio di *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* (1576) di George Pettie. Per la ricorrenza di questi versi con funzione di motto in Pettie e Greene, cfr. MENTZ, *Romance for Sale*, cit., in particolare pp. 36 e 122.

dovuto proprio ai suoi frequenti appelli al pubblico femminile e all'attenzione da lui riservata alle donne, sia come personaggi sia come lettrici.<sup>35</sup>

Accanto al diletto garantito dalla lettura dei racconti, vi è però un chiaro desiderio di istruire le donne su quali debbano essere le virtù da coltivare, affinché esse possano mantenere una condotta irreprensibile, tanto che, nella lettera di dedica alle gentildonne d'Inghilterra (*To the courteous and courtly ladies of England*), Greene dichiara:

If I haue intermedled too farre it is (Gentlewomen) in discouering the uertues of your sex, not in censuring seuerely of your actions: for I present but the viewe of those vertues that naturally are, or incidently ought to bee as well in virgins that sacrifice to Vesta, as in wiues that make secrete vowes to Lucyna. *I reprehend not, as one thinking all generally to bee vertuous, but perswade, as one wishing particularly euery one should lyue well and dye better.*<sup>36</sup>

Il richiamo alle tradizionali virtù femminili attenua la distinzione tra un giovamento di carattere più genericamente pratico e uno di natura spiccatamente moralistica, tanto che Caroline Lucas ritiene che Greene sia portavoce in quest'opera di un moralismo repressivo e patriarcale, poiché le virtù da lui proposte «involve extreme subordination, and masochistic self-sacrifice. The tales are prescriptive, reiterating patriarchal values, oppressive in their insistence on female subservience».<sup>37</sup> L'interpretazione di Lucas rischia di essere, però, troppo limitante: se è vero che Greene propone come doti femminili dei comportamenti che ponevano la donna in una posizione di subordinazione nei confronti dell'uomo, ci sono degli elementi nella cornice di *Penelopes Web* che mettono in luce la vivacità di questa compagnia tutta al femminile, che non potrebbe essere

---

<sup>35</sup> Discutendo delle debolezze e dei vizi delle donne, Nashe fa polemicamente riferimento ad un autore che, invece, prende le loro parti e lo definisce appunto «the Homer of women»: «[...] but here *the Homer of Women* hath forestalled an obiection, saying, that, Mantuans house holding of our Ladie, he was enforced by melancholie into such vehemencie of speech, and that there be amongst them as amongst men, some good, some badde, but then let us heare what was the opinion of ancient Philosophers, as touching the femall sexe» (T. NASHE, *The Anatomie of Absurditie*, London, I. Charlewood for Thomas Hacket, 1589, p. [Aii v]; corsivi miei). A proposito di questo appellativo e dell'identificazione del suo referente con Robert Greene, cfr., fra gli altri, HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., pp. 94-97; MENTZ, *Romance for Sale*, cit., cap. 5.

<sup>36</sup> *Penelopes*, pp. 146-147; corsivi miei.

<sup>37</sup> C. LUCAS, *Writing for Women. The Example of Woman as Reader in Elizabethan Romance*, Milton Keynes, Open University Press, 1989, p. 92.

frutto della penna di un autore misogino o intenzionato soltanto a rappresentare delle donne sottomesse. Se, infatti, Penelope incarna un modello ideale di virtù femminile, il resto del gruppo, formato dalle sue giovani ancelle e da una vecchia nutrice, non solo rende più realistico il quadro d'insieme, ma alleggerisce la serietà dei discorsi della stessa Penelope: l'anziana balia, infatti, si addormenta sentendo parlare la sua signora, mentre le cameriere non perdono l'occasione per punzecchiarsi.<sup>38</sup>

Un suggerimento del fatto che l'atmosfera dell'opera non è davvero così rigida, come potrebbe sembrare dalla *title page* o dalla dedica alle lettrici, si trova nella lettera ai lettori (*To the gentlemen readers health*). Qui Greene non solo definisce la materia trattata «womens prattle»,<sup>39</sup> ma promette ai suoi «gentlemen readers» che potranno origliare le conversazioni private di queste donne:<sup>40</sup> tale affermazione tradisce un atteggiamento da parte dell'autore che non rientra affatto nel campo del didatticismo moralizzatore. Georgianna Ziegler nota:

Each sex likes to imagine the conversations of the other, and Greene depicts here a little community of women whose talk ranges from the moral to the risqué. He presents their conversation ostensibly as an incitement to female virtue, but implicit in the discourse of virtue is the discourse of passion which the first never quite succeeds in suppressing, and which have been enjoyed, not only by his Gentlemen Readers but by his Ladies as well.<sup>41</sup>

Viene qui alla luce un aspetto centrale nella produzione di Robert Greene: la costante attenzione ai lettori. Essa si allinea perfettamente con il proponimento di *miscere utile dulci* e con l'idea che il giovamento derivi dall'insegnare come comportarsi in società. Questo tipo di didatticismo, infatti, consente di enfatizzare

---

<sup>38</sup> Per una più dettagliata discussione in merito a questa brigata, si veda il Capitolo 5.

<sup>39</sup> *Penelopes*, p. 145.

<sup>40</sup> «But considering that *Mars* will sometime bee prying into *Venus* papers, and gentlemen desirous to heare the parlie of Ladies, I thought rather to write a lyne to much, and so be counted forward, then by leauing out one title, incurre your displeasures, and so be iudged forward» (*Penelopes*, p. 145).

<sup>41</sup> G. ZIEGLER, *Penelope and the Politics of Woman's Place in the Renaissance*, in S. P. Cerasano e M. Wynne-Davies (a cura di), *Gloriana's Face. Women, Public and Private, in the English Renaissance*, New York-London, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 25-46: p. 34.

il pregio di un'opera, senza negarne, allo stesso tempo, la capacità di allietare il pubblico.

Una conferma di quanto osservato in merito a *Penelopes Web* si ha in un'altra raccolta di racconti di Greene, *Perimedes the Blacke-Smith* (1588). Si consideri ancora una volta il titolo completo dell'opera così come proposto nel frontespizio:

PERIMEDES

The Blacke-Smith,

A golden methode, how to vse

the mind in pleasant and pro-

fitable exercise.

Wherein is contained speciall principles fit for the  
highest to imitate, and the meanest to put in practise,  
how best to spend the wearie winters nights, or the  
longest summers Euenings, in honest  
and delightful recreation.

Wherein we may learne to auoide idlenesse and wan-  
ton scurrilitie, which diuers appoint as the end  
of their pastimes.

Heerein are interlaced three merrie and necessarie  
discourses fit for our time: with certaine  
pleasant Histories and tragicall tales, which  
may breed delight to all, and offence  
to none.

Omne tulit punctum, qui miscuit vtile dulci.<sup>42</sup>

Fin dalla *title page* è chiaro che il diletto e il giovamento sono volutamente intrecciati: se i racconti sono piacevoli, non è detto che non possano anche giovare; se giovano, possono allo stesso tempo dilettere. Il tipo di utilità qui proposta rientra, poi, ancora una volta nell'ambito dell'insegnamento del vivere in società: vengono proposti, infatti, alcuni modelli di comportamento a cui attenersi

---

<sup>42</sup> R. GREENE, *Perimedes the Blacke-Smith*, in *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, a cura di Alexander B. Grosart, Printed for private circulation only, 1881-86, vol. 7, pp. 1-93: p. 3. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Perimedes*.



per trascorrere il proprio tempo in maniera onesta, evitando gli estremi della pigrizia e della sconsideratezza lasciva. L'opera viene presentata, infatti, come mezzo per proporre un «golden methode», che sprona ad impiegare la mente in «pleasant and profitable exercise»; segue l'indicazione che verranno forniti dei principi («principles») validi per ogni individuo («for the highest to imitate, and the meanest to put in practise») per poter comprendere come passare il tempo in «honest and delightful recreation», in modo tale da poter sconfiggere in maniera appropriata l'ozio e qualsiasi atteggiamento nocivo. I discorsi proposti sono, inoltre, definiti «merrie and necessarie», mentre i racconti («histories») sono «pleasant» e in grado di dilettere ciascuno senza recare offesa alcuna («May breed delight to all, and offence to none»). A suggello di questo lungo titolo torna il verso oraziano, già incontrato in *Penelopes Web*. Anche la lettera di dedica a Gervis Clifton, che introduce *Perimedes*, conferma quanto osservato per il frontespizio:

[...] I presumed as spurred forward by the report of your courtesie, and some of your vertues, to dedicate this little pamphlet to your worship, *conteyning the tattle betweene a Smith and his wife, full of diuerse precepts interlaced with delightful histories*: which if *they profit some, and please others*, let them returne the end of both to your worship, for whome this worke was first taken in hand [...].<sup>43</sup>

La consapevolezza dell'importanza del legame tra piacere e giovamento tradisce la già menzionata attenzione dell'autore per il suo pubblico, che egli non perde mai di vista: nella lettera ai lettori di *Perimedes the Blacke-Smith (To the gentlemen readers, health)*, che segue quella a Gervis Clifton appena citata, per esempio, si legge: «If he [*scil.* la raccolta *Perimedes*] *please*, I haue my desire, if he but passe, I shalbe glad. If neither, I vowe to make amends in my *Oeapharion* [*sic*], which I promise to *make you merry with* the next tearme».<sup>44</sup> Greene spiega qui chiaramente di voler compiacere i suoi lettori, promettendo di fare ammenda, in caso di fallimento, con un'altra opera, *Orpharion*.<sup>45</sup> Il *miscere utile dulci*

<sup>43</sup> *Perimedes*, p. 6; corsivi miei.

<sup>44</sup> Ivi, p. 9; corsivi miei.

<sup>45</sup> *Orpharion* venne pubblicato nel 1599, ma era già stato inserito nello Stationers' Register nel 1590.

proposto da Greene nelle due raccolte menzionate prevede, quindi, che gli insegnamenti in merito al comportamento da seguire non assumano un carattere prepotentemente moralistico e non prendano nemmeno il sopravvento sulla parallela volontà di intrattenere piacevolmente il lettore. Questo approccio di Greene nei confronti della propria produzione subirà, però, un cambiamento: se Lucas (1989) aveva intravisto una tendenza moraleggiante già in *Penelopes Web*, sarà in realtà in un'altra raccolta di racconti, *Farewell to Folly* (1591), che Greene si convertirà ad un innegabile moralismo. Questa raccolta è, infatti, un'opera di pentimento rispetto a quanto scritto in precedenza, come testimonia ancora una volta il frontespizio, in cui la commistione del piacere e del diletto, tanto cara a Greene in precedenza, viene sostituita da una condanna dei «vaine delights»:

Greenes farewell to Folly:  
SENT TO  
COVRTIERS AND  
Schollers as a president to warne them  
from the vaine delights that drawes  
youth on to repentance.  
*Sero sed serio.*<sup>46</sup>

Scompare il motto oraziano «Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci», sostituito da un più posato «Sero sed serio», che anticipa le amare parole che occupano il paratesto ad introduzione della raccolta. Così, nella lettera di dedica a Robert Carey (*To the honorable minded gentleman Robert Carey, Esquire*), leggiamo:

[...] Follies I tearme them [*scil.* le sue opere precedenti], because *their subiects haue bene superficial, and their intents amorous, yet mixed with such morall principles*, that the precepts of vertue seemed to craue pardon for all those vaine opinions loue set downe in hir periods.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> R. GREENE, *Farewell to Folly*, in *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, a cura di Alexander B. Grosart, Printed for private circulation only, 1881-86, vol. 9, pp. 223-348: p. 225. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Farewell to Folly*.

<sup>47</sup> *Farewell to Folly*, p. 227; corsivi miei.

Il pentimento che Greene professa in *Farewell to Folly* per quanto scritto in precedenza conferma la centralità della componente del diletto in opere quali *Penelopes Web* e *Perimedes the Blacke-Smith*: i «moral principles» e i «precepts of virtue», che sembrano essere gli unici elementi che Greene si sente ora di salvare, erano là inficiati, a suo parere, dalla presenza di tematiche prive di spessore e vincolate a intenti amorosi. Greene ribadisce il medesimo concetto anche in un altro paratesto di *Farewell to Folly*, la lettera prefatoria rivolta agli studenti universitari (*To the gentlemen students of both vniversities health*). Qui, dopo aver ripetuto il suo addio alle vanità e aver ammonito gli studenti a non commettere i suoi stessi errori di gioventù, raccomanda loro di leggere con attenzione *Farewell*, perché grazie ad essa potranno imparare dagli errori da lui commessi:

Then sweete companions and louemates of learning, looke into my Farewel, and you shall find the poisons which infect young yeares, and turning but the leafe reade the Antidotes to preuent the force of such deadly confections. Lay open my life in your thought and beware by my losse, scorne not in your age what you haue learned in your Accidence, though stale yet as sure as check, *Felix quem faciunt aliena pericula cautum*.<sup>48</sup>

L'utilizzo di termini quali «poison» and «deadly confections» è in totale opposizione con l'atteggiamento di pacato equilibrio che caratterizzava i paratesti di *Penelopes Web* e *Perimedes the Blacke-Smith*, in cui, anzi, Greene spiegava con tono ammiccante ai suoi lettori che gli insegnamenti sulla giusta condotta da seguire erano veicolati attraverso ameni racconti, la cui piacevolezza era tanto importante quanto gli ammaestramenti. Con *Farewell to Folly* Greene dice addio al *miscere utile dulci* e ad una forma di insegnamento basata su un didatticismo soltanto accennato, per abbracciare l'atteggiamento di un rigido moralista, che

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 231; corsivi miei ad eccezione della frase in latino.

considera lecito solo il piacere conseguito tramite la dotta conversazione relativa ai mali del mondo, come spiega il capo della brigata di *Farewell*, Ieronimo.<sup>49</sup>

È, però, decisamente *sui generis* un caso come quello di Greene, che ripiega su un intransigente moralismo estraneo all'intrattenimento. Numerose, infatti, sono le opere in cui il piacere viene garantito nonostante il perseguimento di un giovamento di carattere spiccatamente moraleggiante.

### 3.1.2 Utilità moralistica

Talvolta, come avviene con *Penelopes Web*, il confine tra utilità di valenza più pratica (volta a suggerire al lettore come comportarsi in società e a fornirgli dei modelli di condotta in amore, a corte o nella vita in generale) e utilità di carattere spiccatamente moralistico (basata su chiare indicazioni in merito a ciò che è giusto e ciò che, invece, è da considerarsi sbagliato, con evidenti rimandi a dettami etico-religiosi) non è netto. Ciò nonostante, è possibile individuare delle raccolte di novelle che insistono dichiaratamente su concetti quali il vizio punito e le virtù premiate e danno particolare enfasi al tono moraleggiante di paratesti, cornice (se presente) e racconti.

In Italia, a partire dalla metà del Cinquecento, è proprio la tipologia del *miscere utile dulci*, affiancato al perseguimento di insegnamenti di carattere marcatamente moralistico, a costituire il bacino di esempi più copioso. La precarietà del contesto storico-culturale, politico e religioso, infatti, coinvolge pressoché tutti i generi letterari, compresa la novella. È probabilmente proprio nell'incertezza che domina l'Italia cinquecentesca che va cercata una spiegazione della deriva moralistica degli insegnamenti che i racconti offrono in questi anni. Un esempio significativo è rappresentato dalle *Novelle* di Matteo Bandello:<sup>50</sup> ciascuna delle quattro Parti in cui la raccolta è suddivisa si apre con una lettera al lettore, in cui, nonostante il principio del *miscere utile dulci* venga costantemente ribadito, si nota una propensione a discutere di esempi di virtù premiata e di vizio

---

<sup>49</sup> «[...] I thinke to finde no other pleasure but a sweete meditation and friendly conference of the vaine suppose of such as thinke none Philosophers but Epicures, and none religious but Atheists» (*Farewell to Folly*, p. 238).

<sup>50</sup> Le prime tre Parti delle *Novelle* sono state pubblicate a Lucca nel 1554, la quarta a Lione nel 1573, postuma.

punito. Si veda in particolare l'epistola *Il Bandello ai candidi e umanissimi lettori salute*, che introduce la Terza Parte:

Voi mò, candidi miei lettori che le cose mie leggerete, degnatevi pigliar il tutto con quell'animo che io tutte le mie novelle ho scritto, che fu *non ad altro fine certamente se non per dilettae ed avvertir ogni sorte di persone che, lasciate le sconce cose, debbiano attender a vivere onestamente*: veggendosi per lo più che l'operazioni triste e viziose o tardi o per tempo restano punite, restando ne la memoria con eterna infamia; ove le cose ben fatte ed oneste sempre vivono con gloria e sono lodate e celebrate.<sup>51</sup>

Un'evidente vena moralistica percorre le parole di Bandello: non solo le «sconce cose» vengono contrapposte al «vivere onestamente», ma viene ricordato al lettore che «l'operazioni triste e viziose» sono destinate presto o tardi ad essere «punite», arrecando al loro responsabile «eterna infamia», al contrario delle «cose ben fatte ed oneste», che fanno guadagnare lodi e gloria. Il vizioso, in quanto peccatore, è colui che verrà punito da Dio e biasimato dagli altri uomini, in perfetta consonanza con le linee guida della morale religiosa del tempo. Così, le novelle di Bandello hanno lo scopo tanto di dilettae il pubblico, quanto di metterlo di fronte alle possibili conseguenze delle sue azioni: gli esempi di virtù premiata lo indurranno all'emulazione; le punizioni e le sofferenze a cui i peccatori vanno inesorabilmente incontro lo sproneranno a mantenersi sulla retta via o a tornarvi. Sebbene quella di Bandello non sia un'opera di indottrinamento morale, la componente moralistica ha in essa comunque una notevole rilevanza: sia l'autore, nelle lettere che introducono ciascuna novella, sia i narratori di turno esprimono spesso giudizi sui fatti narrati e suggeriscono gli insegnamenti da trarne. Ciò non implica che Bandello assuma un atteggiamento dogmatico, egli anzi

demonstrates a fluidity of moral and intellectual principle which is itself an accurate reflection of the age in which he lives. The "ethical ambiguity" which self-evidently is a characteristic of his work is itself deliberately cultivated as a part of his literary

---

<sup>51</sup> *Novelle*, vol. 2, p. 248; corsivi miei.

programme. [...] Throughout, his stories mirror a cultural situation in which there is no stable viewpoint.<sup>52</sup>

La stessa costruzione antologica del novelliere bandelliano, in cui i novellatori e le situazioni narrative cambiano in continuazione, sembra echeggiare una realtà storica in continuo mutamento, in cui l'incertezza sembra essere paradossalmente il solo punto fermo. Ne consegue che anche l'insegnamento morale, che Bandello vuole veicolare con i suoi racconti, non abbia un valore assiomatico, ma dipenda molto dalle convinzioni del narratore di turno e del suo pubblico, che cambiano di racconto in racconto e vengono introdotti dall'autore nelle varie lettere prefatorie. Come nota Jonathan Gibson, «the moral framework [...] is discontinuous: it changes with every new *novella*. Each new story brings with it a new occasion, a new narrator, a new set of moral issues».<sup>53</sup> Questa visione poliedrica dell'insegnamento che si può trarre dai racconti, indice di un certo relativismo, ha messo in seria difficoltà i traduttori francesi, Boaistuau e Belleforest, che hanno sostituito le lettere di dedica con brevi *sommaires* in cui viene inconfutabilmente specificato l'insegnamento che ogni racconto veicola, cosicché «the stories [...] became exempla of moral positions laid down by Boaistuau and Belleforest, rather than descriptions of free-standing events about which various people can have various opinions».<sup>54</sup>

Il principio del *miscere utile dulci* si fonde, inoltre, in Bandello con il proposito di preservare il ricordo di ciò che è degno di essere tramandato: in questo modo, atti meravigliosi, in positivo o in negativo, rendono le novelle, allo stesso tempo, un *monumentum*, un bacino di esempi da seguire o da fuggire e

---

<sup>52</sup> KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., p. 235.

<sup>53</sup> J. GIBSON, *Tragical Histories, Tragical Tales*, in M. Pincombe e C. Shrank (a cura di), *The Oxford Handbook of Tudor Literature, 1485-1603*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 521-536: p. 523.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 523-524. La novellistica italiana ha avuto larga diffusione anche in Francia: i letterati francesi, a loro volta, hanno svolto un importante ruolo di mediazione a favore dei "collegghi" inglesi. In merito alla diffusione della novella italiana sul suolo francese, cfr., tra gli altri, F. S. HOOK, *The French Bandello. A Selection*, Columbia, University of Missouri, 1948; G. DI STEFANO, *Dal Decameron di Giovanni Boccaccio al Livre des Cent Nouvelles di Laurent de Premierfait*, in G. Tournoy (a cura di), *Boccaccio in Europe*, cit., pp. 91-110; R. A. CARR, *Pierre Boaistuau's Histoires tragiques: a Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979; M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des "histoires tragiques"*, in U. Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp. 455-471.

un'accattivante forma di intrattenimento. Ciò è suggerito dallo stesso Bandello nella lettera dedicatoria a Paolo Antonio Soderini ad introduzione della novella VII della Seconda Parte:

*E tanto più è maggior la meraviglia e l'utile più fruttuoso, quanto che le cose meno sperate avvengono. Per questo mi pare che ogni volta che cosa memoranda interviene, e che non sia con l'onore della penna a la memoria della posterità consagrada, che veramente facciamo non picciola ingiuria a noi stessi ed anco a quelli che verranno dopo noi. Ché se i casi e strani accidenti e fortunevoli che la varietà della fortuna produce si scrivessero, chiunque gli udisse o leggesse, se egli più che trascurato non fosse, come potrebbe fare che qualunque ammaestramento non ci pigliasse e a se stesso con l'altrui danno non facesse profitto?*<sup>55</sup>

La «meraviglia» e «i casi e strani accidenti e fortunevoli che la varietà della fortuna produce» sono particolarmente utili al perseguimento del giovamento: eventi straordinari attirano maggiormente l'attenzione del lettore e premi e punizioni in essi proposti si imprimono con maggiore facilità nella sua mente.<sup>56</sup> Ricordo e ammaestramento sono legati, quindi, a doppio filo: la compassionevole novella di Romeo e Giulietta (II 9), per esempio, è degna di essere tramandata ai posteri perché, con la sua iconicità, funge da modello per i giovani a non lasciarsi trasportare dall'irrazionalità del sentimento amoroso.<sup>57</sup>

La precarietà dei tempi influisce doppiamente sull'impostazione ideologica del novelliere bandelliano: da un lato, induce l'autore ad elaborare degli insegnamenti di stampo moralistico che aiutino il lettore a mantenere una condotta onesta, nonostante le difficoltà e le tentazioni che imperversano nella quotidianità; dall'altro, gli consente un certo relativismo, per cui l'insegnamento impartito non è monolitico né dogmatico, ma viene adeguato alle diverse circostanze. È evidente, in questo senso, che Bandello opera in un'epoca in cui la Chiesa

<sup>55</sup> *Novelle*, vol. 1, p. 707; corsivi miei.

<sup>56</sup> Sul legame tra le finalità della raccolta bandelliana e il meraviglioso, cfr. anche CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., soprattutto il capitolo III.

<sup>57</sup> «E perché mi parve degna di compassione e d'esser consacrata a la posterità, per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia, la scrissi» (*Novelle*, vol. 1, p. 727). Sulla lettera di dedica della novella bandelliana di Romeo e Giulietta, cfr. anche G. CHIECCHI, *Il luogo del desiderio: letteratura e fonti termali di Caldiero*, in G. Chiecchi e F. Lupi, *I bagni di Caldiero. Percorsi umanistici della letteratura de thermis tra erudizione, medicina e topica. Giovanni Panteo e dintorni*, Verona, Cierre, 2012, pp. 15-130.

tridentina non è ancora scesa in campo, condizionando diffusamente la produzione letteraria italiana, come accadrà con le raccolte di novelle del secondo Cinquecento.

Si potrebbe individuare un anello di congiunzione tra Bandello e i novellieri della Controriforma in Giovanni Forteguerri, che collega esplicitamente il proprio moralismo alla fede cattolica. Il progetto delle *Novelle* (1556-1562), esposto nella lettera di dedica «all'illustrissimo et eminentissimo signore Don Francesco de' Medici», si basa sul principio del *miscere utile dulci*, con una evidente declinazione dell'utilità in chiave moralistica:

[...] mi risolvetti [...] sotto la scorza di amorosi casi, et altri avvenimenti, nelle presenti XI novelle, favole o storie che le siano, raccontati, el più che io potessi, el vero cristiano et politico vivere mostrare; acciò che quelli, che al significato ascostovi con l'occhio di sano intelletto, et non alle pure favole riguardano, *di non poco piacere et diletto al senso, et di buono rimedio per schifare el vizio*, conoscesseno essere proveduti.<sup>58</sup>

Il legame tra l'intento moraleggiante e i dettami delle religione cristiana è espressamente dichiarato tramite l'utilizzo dell'espressione «vero cristiano», considerato l'arma principale per «schifare il vizio». Nonostante ciò, non si tratta ancora di un'opera che incarna il clima della Controriforma; anzi il piacere dai tratti licenziosi è ancora ben presente nelle pagine di questo novelliere. L'insegnamento morale è, infatti, celato sotto la coltre degli amori e delle avventure narrati nelle undici novelle, in cui le tematiche amorose sono spesso trattate in maniera esplicita. D'altro canto, Robin Kirkpatrick nota:

An unmistakable feature of the Italian novella is an "ethical ambiguity" whereby scandal frequently appears the more piquant in that it is accompanied by pretensions to moral rectitude. Yet it needs to be emphasised that such ambiguity reflects a real uncertainty which had lodged itself in the sensibility of the Italian Cinquecento.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> FORTEGUERRI, pp. 1-2; corsivi miei.

<sup>59</sup> KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., p. 225.



Se il moralismo “cristiano” di Forteguerri tradisce una posa di facciata piuttosto che un sentire convinto, la sua professione di fede al credo della Chiesa lo rende un antesignano di autori che, invece, saranno legati a doppio filo alla Controriforma, la quale arriverà a condizionare un genere, come quello novellistico, che fin dalle origini aveva denunciato i vizi dei religiosi.

### 3.1.3 I novellieri italiani della Controriforma

La morale repressiva, scaturita dal Concilio di Trento (1545-1563), ha avuto pesanti conseguenze sull'intera produzione letteraria italiana, compresa la novella:

Imaginative purpose was often [...] voiced through the distorting veils of censorship or self-censorship. But on certain matters, some of the novella writers appear to have been anxiously sympathetic to emphases which were increasingly apparent in the morality of the period. In particular, marriage begins to be seen, not only as a matter of social convenience but also as one of personal virtue and sentiment. Simultaneously, religious thinking begins to concern itself with the mysteries of Divine Providence, and increasingly stresses the importance of obedience, in the heart, to higher and hidden authority. Marriage and Providence are recurrent themes in the *novelle*, as they will also be in the tragi-comic genres of the period. And English writers – despite an increasing difference of religious posture – came readily to share an interest in these themes.<sup>60</sup>

Le raccolte di novelle scritte e stampate negli anni successivi al Concilio sono spesso promotrici dei dettami della Chiesa post-tridentina e di una divisione manichea tra virtù e vizio, onestà e peccato, bene e male.

Al gruppo di novellieri riformati possono essere ricondotti: *Gli ecatommiti* (1565) di Giovan Battista Giraldis Cinzio; *Le sei giornate* (1567) di Sebastiano Erizzo; *Il fuggilozio* (1596) di Tomaso Costo. Le dichiarazioni di Cinzio in sede paratestuale sono particolarmente significative per poter comprendere il nuovo clima in cui operano i letterati dell'epoca. Nella dedica della Prima Parte degli *Ecatommiti* si legge: «E perciò fu mia intenzione, sopra ogn'altra cosa, di addurre

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 226.

in questa opera avvenimenti simigliantissimi al vero, i quali potessero portare, *con onesto diletto, qualche profitto ad ogni sorte di persone*».<sup>61</sup>

La morale controriformistica non coinvolge soltanto la componente dell'utile, ma anche quella del diletto, che ora deve essere necessariamente "onesto". Bisogna, a questo proposito, rilevare che il principio dell'onestà è stato di centrale importanza nel genere novellistico fin dal *Decameron*.<sup>62</sup> In epoca conciliare, però, esso si arricchisce di ulteriori sfumature accanto a quelle che si erano già stabilizzate. Se in Boccaccio (e nei suoi imitatori fino al primo Cinquecento) con onestà si intendeva il rispetto sia di dettami etici sia delle regole di costume e del vivere in società, nel caso di Cinzio e degli autori che operano all'epoca della Controriforma essa investe la sfera eminentemente moralistica e consiste nel rispetto dei dettami che il Cattolicesimo impone al buon cristiano. L'«onesto diletto» è, quindi, il piacere che si può ricavare senza ledere i principi della fede e della religione. Così anche gli aspetti più discutibili presenti nelle novelle narrate vengono adeguati alle nuove istanze della fede: come ha notato Leonie Graedel, «con un commento moraleggiante ispirato alle idee aristoteliche e controriformistiche, il Giraldis cerca di giustificare il contenuto spesso peccaminoso delle sue novelle»; le stesse «storie edificanti e che incutano spavento» sono sfruttate per «indicare ai suoi lettori la via del bene».<sup>63</sup> Questo concetto viene ribadito, con riferimento alle riunioni della brigata, nel *Principio* dell'opera:

Però che (se dritto istimo) mi pare che la brigata, dalla quale nacquero questi cento ragionamenti che di scrivere mi apparecchio, ne' piacevoli, negli amorosi, ne' gravi, ne' giocosi, ne' felici e negli infelici avvenimenti raccontati, *non mirassero ad altro che a giovare agli uomini, e in ogni materia mescolare in guisa l'utile col dolce e il piacevole col grave*, che non fosse cosa da lor detta che *a qualche sorte di gente non potesse giovare*.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> *Ecaommiti, Dedicata Parte Prima*, par. 3; corsivi miei.

<sup>62</sup> Cfr. PLAISANCE *Funzione e tipologia della cornice*, cit., pp. 116-118.

<sup>63</sup> GRAEDEL, *La cornice delle raccolte novellistiche*, cit., p. 27.

<sup>64</sup> *Ecatommiti, Principio*, par. 12; corsivi miei.

Nonostante non dimentichi di citare il diletto, Cinzio individua lo scopo dell'opera principalmente nell'utile, tanto che dichiara che tutto ciò che i novellatori diranno arrecherà giovamento ad ogni lettore. Se Bandello aveva riprodotto nella sua opera la precarietà del reale attraverso una rappresentazione proteiforme degli eventi e degli insegnamenti da trarre dai racconti, Cinzio, al contrario, risponde alla medesima incertezza adottando un rigido dogmatismo. Egli sembra, infatti, sentire la necessità di riprendere il controllo del mondo magmatico e imprevedibile in cui vive costruendo un edificio letterario estremamente controllato, nel quale, dopo il dramma e il caos causati dal Sacco di Roma, la brigata dei novellatori si impone dei codici di comportamento ben definiti. Da qui deriverebbero, secondo Delmo Maestri, il «calcolato procedere della narrazione», «il bisogno di fissare comportamenti e rapporti regolati dalla serietà e dal decoro, con scarse concessioni al piacevole o alla divagazione», l'ordine non «conservativo, ma logico-morale» dei ragionamenti e, infine, la scelta degli argomenti di conversazione, che, pur essendo di ascendenza rinascimentale, «non vogliono insegnare a comportarsi mondanamente, ma ad affrontare le strade “trabocchevoli”, i “laberinti”, di cui è costruita la vita».<sup>65</sup>

L'opera è persino introdotta da una *Professione di fede* in latino, che costituisce una perfetta illustrazione della moralità controriformistica, che domina gli *Ecatommiti*:

HIS IN HECATOMMITHIS MEIS, QUIBUS VITIA DAMNARE, VITAE AC MORIBUS CONSULERE, SACROSANCTAE PONTIFICIAE AUCTORITATI AC ROMANAE ECCLESIAE DIGNITATI HONOREM HABERE STUDUI, OMNIA PIA, SANCTA AC PIORUM PATRUM PONTIFICUMQUE MAXIMORUM SCITIS, ORDINIBUS, DECRETIS, CONSTITUTIONIBUSQUE CONSENTANEA SUNTO. SI QUID FORTE AB HIS ALIENUM PER IMPRUDENTIAM (QUOD TAMEN MINIME REOR, HOC ENIM MAXIME CAVI) MIHI EXCIDERIT, ID OMNE IRRITUM, CASUM, INDICTUM AC INFECTUM PENITUS ESTO.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> D. MAESTRI, *Bandello e Giraldo Cinzio: due progetti di novellistica fra Pieno e Tardo Rinascimento*, in U. Rozzo (a cura di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Convegno internazionale di studi bandelliani (1984, Tortona), Tortona, Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985, pp. 139-155: p. 148.

<sup>66</sup> *Ecatommiti, Professione di fede*, par. 1.

A proposito Susanna Villari nota:

Con tale solenne dichiarazione di programmatica adesione ai precetti della Chiesa cattolica l'autore intende suggellare il carattere moraleggiante della sua opera, prendendo implicitamente le distanze dai contenuti della novellistica di tradizione boccacciana e abiurando anticipatamente ogni eventuale espressione non consona ai dettami dell'ortodossia cattolica. [...] Tale formula di autocensura e di prosternazione di fronte all'autorità ecclesiastica (che, peraltro, non risulta fosse richiesta in questa forma agli autori) non ha alcun riscontro in nessun altro dei libri pubblicati in quegli anni e anche per ciò merita particolare attenzione nel contesto di una adeguata definizione del progetto edificante di Giraldis.<sup>67</sup>

In sintonia con i paratesti, anche la cornice presenta sia un'istanza narrativa, sia dei personaggi che sono dei perfetti portavoce dei precetti della Controriforma: il capo della compagnia, per esempio, è un uomo anziano e rispettato, Fabio, il cui compito è quello di guidare moralmente i giovani compagni di viaggio.

Fabio understands the value of entertainment and diversion. Yet in person and in the words he speaks, Fabio expresses the standards which have been offended by the Sack of Rome. His words likewise insist upon hierarchical and moral sentiments of the most orthodox kind. Thus he admits that love should be a topic of debate. Yet, contrary to the spirit not only of Boccaccio but also of Castiglione, Cinthio puts into Fabio's mouth a homily [...] the burden of which is that sexual appetite can only be expressed legitimately in the begetting of children.<sup>68</sup>

Allo stesso tempo, Kirkpatrick suggerisce provocatoriamente che questa cornice moralistica potrebbe non essere tanto uno strumento di controllo, bensì un mezzo per enfatizzare la trasgressività degli eventi narrati nelle novelle. Anche Marziano Guglielminetti, osservando come gli *Ecatommiti* non siano realmente così "castigati" come pretenderebbero di essere, suggerisce quanto sia stata problematica la ricezione dei dettami del Concilio di Trento: «[...] occorre chiedersi in quale misura la moralizzazione ha condizionato la fantasia e le

---

<sup>67</sup> Ivi, *Professione di fede*, par. 1n. Cfr. anche PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice*, cit., p. 107.

<sup>68</sup> KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., p. 231.

consuetudini dei novellatori, agendo sulle forme narrative, o sui personaggi, o sulla lezione del racconto».<sup>69</sup> I dubbi avanzati dai due studiosi sono assolutamente legittimi, ma, nel caso specifico di Cinzio, non si può negare che la sua sia un'adesione convinta al credo cattolico post-tridentino. È indubbio che negli *Ecatommiti* siano raffigurati i vizi più sfrenati di cui l'uomo può macchiarsi, ma tanto le dichiarazioni autoriali nei paratesti quanto i giudizi dei novellatori e le pose dell'istanza narrativa nella cornice non lasciano spazio a dubbi su quale debba essere il giudizio del lettore: tutto ciò che non corrisponde alle leggi della morale cattolica controriformistica viene denunciato e condannato senza remore. L'insistenza sul vizio e sul peccato va, piuttosto, considerata come un mezzo per denunciare i mali del tempo e, allo stesso tempo, come uno sprone per il lettore a seguire la "retta via".

Molto simile al caso di Cinzio è quello di Sebastiano Erizzo, già citato in apertura di questo capitolo. Fin dal titolo dell'opera, nota Leonie Graedel, è ben evidente la «concessione alla nuova corrente religiosa e morale».<sup>70</sup>

LE SEI GIORNATE  
DI M. SEBASTIANO ERIZZO,  
Nelle quali sotto diuersi fortunati & infelici auenimenti, da sei giovani raccontati, si contengono ammaestramenti nobili & utili, di morale Filosofia.<sup>71</sup>

Nel titolo nulla sembra richiamare la componente dell'intrattenimento, anche se, come si è già avuto modo di notare, Erizzo non negherà una certa dose di diletto al lettore attraverso la varietà degli argomenti trattati, a cui allude qui solo indirettamente tramite un riferimento ai «diversi fortunati e infelici avvenimenti da sei giovani raccontati». Ciò che ha, invece, una posizione di rilievo è la presentazione degli «ammaestramenti nobili e utili di morale filosofia»: quest'opera non sarebbe, quindi, una semplice raccolta di novelle, ma tenderebbe

<sup>69</sup> GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto*, cit., p. 128.

<sup>70</sup> GRAEDEL, *La cornice delle raccolte novellistiche*, cit., p. 28.

<sup>71</sup> S. ERIZZO, *Le sei giornate di m. Sebastiano Erizzo, mandate in luce da m. Lodouico Dolce*, Venezia, Giouan Varisco e compagni, 1567, p. A[1r].

ad assumere la fisionomia di un trattato filosofico in cui la componente moralistica gioca un ruolo di primo piano. Le finalità di Erizzo, infatti, sono «edificanti e parenetiche: [...] lo scrittore veneziano sceglie di svolgere il nobile compito di orientare l'animo dei lettori verso la virtù attraverso una galleria di casi celebri».<sup>72</sup> Nel *Proemio* delle sue *Sei giornate*, egli sottolinea il giovamento di carattere moralistico proposto dalla sua opera:

[...] io non crederò di aver fatto cosa inutile o non profittevole, se per me recitati saranno *alcuni avvenimenti esemplari e morali ragionamenti*, in sei giornate raccontati, come si vederà, in Padova da una onesta brigata di sei giovani scolari forastieri nella calda stagione dell'anno millecinquecentoquarantadue. [...] Nei quali [*scil. ragionamenti*], *oltre la varietà degli accidenti che in essi si contengono, di che quegli che leggeranno diletto potran pigliare, altri esemplari avvenimenti si vedranno negli antichi e nei moderni tempi seguiti, dai quali ciascuno utile consiglio prendendo, avrà, come in uno specchio, davanti agli occhi quello che da fuggir sia e da dover parimente imitare.*<sup>73</sup>

A proposito di questa dichiarazione da parte di Erizzo, Renzo Bragantini sostiene:

Gli “avvenimenti esemplari e morali ragionamenti” non sono solamente una fortissima riduzione dell'ampio ventaglio tematico e stilistico del modello boccacciano, dal quale si staccano programmaticamente nel momento stesso in cui ne assumono, mediante codificazione bembesca, alcune peculiarità linguistiche; sono appunto, prima ancora, una proposta narrativa radicalmente diversa che esclude per sua natura il ricorso ai temi più tipicamente decameroniani, confluiti nella tradizione novellistica.<sup>74</sup>

Secondo lo studioso il rifiuto del comico che caratterizza le *Sei giornate* sarebbe dovuto anche all'influenza dei dettami bembeschi. È, però, difficile attribuire la responsabilità principale del moralismo intransigente, che permea le pagine della raccolta, alla semplice adesione a dettami di carattere squisitamente stilistico e

<sup>72</sup> F. PIGNATTI, *La novella esemplare di Sebastiano Erizzo*, in «Filologia e critica», XXV, 2000, pp. 40-68: p. 46.

<sup>73</sup> *Sei giornate, Proemio*, parr. 20-22; corsivi miei.

<sup>74</sup> R. BRAGANTINI, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. IX-XXXVII: p. XIV.

linguistico quali erano quelli contenuti nelle *Prose della volgar lingua* (1525), tanto che lo stesso Bragantini non può non riconoscere che «le *Sei giornate* sono senza dubbio un'opera tipicamente, e sotto certi aspetti esemplarmente controriformistica».<sup>75</sup> Il legame di Erizzo con la dottrina della Controriforma è ribadito anche da Franco Pignatti, che individua proprio nell'atteggiamento dei novellatori della brigata una prova della rigidità del pensiero veicolato attraverso quest'opera: «Ad appianare le possibili letture antitetiche dello stesso tema provvede il corollario discorsivo dei narratori, cosicché ogni implicazione eccentrica della narrazione viene risolta nella visione unitaria dei valori già espressi».<sup>76</sup> In questo modo il lettore non può nutrire alcun dubbio su quale sia l'insegnamento impartito. Persino nel caso di discussioni, i membri della brigata giungono alla fine ad un consenso assoluto.<sup>77</sup>

Anche Tomaso Costo, nella dedica *A' lettori*, sottolinea che la sua opera non offrirà solo delitto, ma anche utili esempi; esorta anzi il suo pubblico a non fermarsi alla superficie piacevole dei racconti, ma a cercare l'insegnamento celato nella sostanza delle novelle:

Questa raunanza dunque di cose, quas'insalata di varie erbucce, crederò *ch'ella abbia non poco a dilettere, e, per lo buon condimento che vi è, in qualche parte a giovare*; imperocché vi si dipingono in varii modi le bruttezze de' vizii, e le sciagure e miserie che a coloro ne avvengono, i quali a quelli si danno; ed all'incontro vi si accennano le virtuose e buone operazioni ed il bene che chi le fa ne riceve. Si esorta però il curioso lettore *a non mirar tanto, leggendo quest'opera, alla ridicolosa corteccia, quanto alla giovevole sostanza di lei, acciocché insieme col diletto ei venga anco a trarne qualche frutto*.<sup>78</sup>

Anche in questo caso il richiamo alle «bruttezze de' vizii» e alle «sciagure e miserie», che capitano a chi se ne macchia, sono significativamente contrapposte

---

<sup>75</sup> Ivi, p. XII.

<sup>76</sup> PIGNATTI, *La novella esemplare*, cit., p. 59.

<sup>77</sup> Cfr. ivi, p. 60.

<sup>78</sup> T. COSTO, *Il fuggilozio*, a cura di Corrado Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989, *A' lettori*, par. 6; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Fuggilozio*.

alle «virtuose e buone operazioni» e al «bene» che riceve chi se ne fa promotore.<sup>79</sup> L'influenza dell'ideologia della Controriforma è, inoltre, rinvenibile nella dichiarazione di non voler trattare di questioni religiose, che ledano in qualche modo la Chiesa: «Èssi avuto sopr'a tutto riguardo a non por bocca a cose sacre, né a persone religiose, come alcuni irriverentemente aver fatto si veggono, parendo loro non potersi dilettrar l'orecchio altrui senza ciò perniziosamente fare».<sup>80</sup>

In realtà, tale promessa sembra un sistema per tutelare l'opera dalle critiche e soprattutto dalla censura: essa, infatti, non viene mantenuta.<sup>81</sup> Se alcuni studiosi hanno manifestato dubbi sulla sincera adesione di Cinzio alla morale controriformistica in base alla materia di alcuni racconti presenti negli *Ecatommiti*, tale supposizione sembra essere molto più appropriata per il *Fuggilozio*. Non solo Costo disattende in corso d'opera la promessa di non fare menzione di religiosi e questioni di fede, ma uno dei membri della brigata, Modesto, fa un'affermazione, in coda alla novella 99 della Giornata Terza, che sembra tradire il vero stato d'animo dell'autore in merito al mondo post-conciliare:

Parlò [...] da prudente cotesto galantuomo, sebben oggi è un tempo che ci vorrebbe altro che titoli per fare altrui piacer l'opere. E la difficoltà, secondo me, nasce da due cause tra lor contrarie, cioè che *né gli scrittori possono scriver la lor pura intenzione, non essendo loro permesso; né il mondo ama di legger se non libri (non parlo de' necessari) che sien mordaci: tanto piace ad ognuno il sentir riprender le altrui operazioni, stimando irreprensibili le proprie*. Ma tornando a proposito di colui che parlò da prudente, dico che il medesimo è da dir quest'altro.<sup>82</sup>

Nelle raccolte di Cinzio e di Erizzo non è individuabile alcuna dichiarazione che possa far effettivamente pensare ad una posa moralistica di facciata, anzi la costanza con cui questi due autori si cimentano nelle loro lezioni di condotta a vantaggio del lettore, anche attraverso le parole e le azioni dei membri delle loro

---

<sup>79</sup> Anche Sandra Carapezza sottolinea l'insistenza sulla componente moralistica nell'avvertenza *A' lettori*. Cfr. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., cap. V.

<sup>80</sup> *Fuggilozio*, *A' lettori*, par. 5.

<sup>81</sup> Cfr. C. CALENDÀ, *Introduzione e Nota biografica*, in Tomaso Costo, *Il fuggilozio*, a cura di Corrado Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. IX-XL: pp. XVII-XVIII.

<sup>82</sup> *Fuggilozio*, III 99, par. 4; corsivi miei.



brigade, fanno pensare ad un'autentica e convinta adesione alla dottrina della Controriforma. Il caso di Costo è, invece, più ambiguo: le affermazioni autoriali nel paratesto non sono, infatti, pienamente conformi a quanto realizzato in sede d'opera, ma sembrano piuttosto delle professioni di fede volte a non incorrere nelle maglie della censura ecclesiastica, anche se poi l'opera non ne sarà comunque esente. Così, attraverso la rassegnata affermazione di Modesto, Costo pare svelare la sua difficile posizione, veicolandola, per sicurezza, attraverso un commento *en passant* di uno dei suoi personaggi, che non produce discussioni tra i membri della brigata né repliche di sorta. Anzi, Modesto stesso sembra soprassedere a quanto da lui stesso affermato, spronando i compagni a continuare con i piacevoli e onesti racconti con cui la brigata si è promessa di trascorrere il proprio tempo. Pur declinando il giovamento in chiave moralistica, Costo manifesta una minore rigidità rispetto a Cinzio e ad Erizzo. Corrado Calenda nota che egli «funzionalizza reciprocamente letteratura d'evasione e didascalismo, intrattenimento e sentenziosità, leggibilità e propositi etici» e ritiene che punto cardinale dell'opera sia «la chiusura delle varie unità narrative, affidata sistematicamente a “sentenze, [...] proverbi, e [...] qualche bello esempio cavato dall'istorie”». <sup>83</sup> I proverbi con cui si concludono le singole novelle, infatti, sono utili non solo a riassumere la morale delle novelle, ma anche ad agevolare il lettore nel suo apprendimento. <sup>84</sup> Siamo ancora perfettamente nel campo del *miscere utile dolci*, con un giovamento avente il valore di insegnamento prettamente moralistico, ma la pressione delle dottrine controriformistiche sembra essere per Costo più scomoda rispetto a quanto manifestato da chi lo ha preceduto.

Se nella crisi storica e politica che ha interessato l'Italia del Cinquecento vanno ricercate le cause della deriva moralistica del *miscere utile dolci*, un ruolo di centrale importanza in questa trasformazione è giocato anche dal clima repressivo venutosi a creare dopo il Concilio di Trento, che ha imposto una rigida morale religiosa anche ad un genere di intrattenimento come la novella.

---

<sup>83</sup> CALENDIA, *Introduzione*, cit., p. XVII.

<sup>84</sup> L'impiego di proverbi e sentenze non è comunque raro nella tradizione novellistica. Per l'uso che ne fa Boccaccio nel *Decameron*, cfr. G. CHIECCHI, *Sentenze e proverbi nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», IX, 1975-76, pp. 119-168.

### 3.1.4 Il giovamento moralistico nell'Inghilterra elisabettiana

Nell'Inghilterra di Elisabetta I molta fortuna hanno avuto quegli scrittori che hanno rielaborato le novelle all'italiana, associando il principio del *miscere utile dulci* ad una «forte ristrutturazione ideologica» di stampo moralistico.<sup>85</sup> È, infatti, nel mondo inglese del sedicesimo secolo più ancora che nell'Italia della Controriforma che, secondo Robert Clements e Joseph Gibaldi, l'equilibrio tra utilità e piacere viene meno, sbilanciandosi in favore delle istanze moraleggianti.<sup>86</sup>

Se in Italia la deriva moralistico-religiosa è seguita ad una lunga fase di maggiore liceità espressiva, in Inghilterra le prime raccolte di novelle hanno un carattere spiccatamente moralistico, da cui si affrancano solo gradualmente. Persino Geoffrey Chaucer, nella *Retraction* che chiude i suoi *Canterbury Tales*, getta un'ombra di condanna su quanto di moralmente eccepibile la sua opera contiene.<sup>87</sup> I primi esempi di raccolte di racconti in inglese sono, infatti, fortemente condizionati dallo spettro del moralismo, sia esso ancora genericamente cristiano, come nel caso di Chaucer (almeno per la *Retraction*), o anglicano, se non addirittura puritano, come in quello degli autori di epoca elisabettiana.

D'altro canto, relazionarsi con la novellistica italiana non era facile: non era raro che i nomi di Boccaccio e di Bandello, tra gli altri, venissero associati al vizio e all'immoralità, per cui era necessario, per chi si ispirava ad essi o ne traduceva i racconti, dimostrare che ciò che sembrava contrario alla morale nei fatti poteva fungere da esempio per spronare il lettore ad una condotta consona alle rigide regole del Protestantismo. Non veniva, perciò, enfatizzato il valore dei soli esempi di virtù premiata, ma anche di quelli di vizio punito, in quanto utili a tenere lontano il pubblico dal peccato. È evidente che le strategie messe in atto dagli autori italiani della Controriforma hanno molti tratti in comune con quelle di scrittori di età elisabettiana come William Painter e Geoffrey Fenton. In effetti, il

---

<sup>85</sup> MARFÈ, "In English clothes", cit., p. 92.

<sup>86</sup> CLEMENTS – GIBALDI, *Anatomy of the Novella*, cit., pp. 8-9.

<sup>87</sup> Naturalmente la complessa tradizione testuale dei *Canterbury Tales* e le sfide lanciate dalla *Retraction* rendono particolarmente complesso accettare senza alcun indugio quanto affermato da Chaucer in questo paratesto conclusivo.

primo cita proprio Cinzio ed Erizzo tra le sue fonti,<sup>88</sup> anche se non va dimenticato il peso che sulle sue pose moralistiche può aver giocato il modello francese di Boaistuau e Belleforest.

Nelle opere di Painter e Fenton si viene a creare un'interessante sovrapposizione tra racconti dominati dalla violenza e da tragiche relazioni d'amore, da un lato, e serie proclamazioni moralistiche a suggello degli eventi narrati, dall'altro. Infatti,

English practice [...] vacillated between a desire for the racy and exotic, and a desire to offend neither the general reading public nor the censors. The result was a new repertoire of interferences whereby characteristic stories were surrounded by programs of interpretation. The narrator could strike an apologetic pose or dissociate himself from the stories.<sup>89</sup>

Attribuire a racconti volti all'intrattenimento una patina moraleggiante, di cui veniva sottolineato il giovamento sul lettore, serviva chiaramente ad evitare le censure e le critiche da parte degli ambienti più conservatori e religiosi. Allo stesso tempo, nel sottolineare la nascita e lo sviluppo di una pubblico di lettori *middle-class*, Louis Wright ha messo in luce come la tendenza della "borghesia" elisabettiana fosse quella di acquistare libri aventi una qualche utilità, fosse essa temporale o spirituale;<sup>90</sup> sarebbe questo, a suo parere, il motivo per cui nelle prefazioni e nelle dediche venivano esaltati il valore morale delle opere di intrattenimento e la funzione consolatoria dei racconti comici. Non va certo negato che spesso queste perorazioni in difesa dell'utilità dalle *prose fiction* tradivano delle politiche di mercato: Louis Wright, infatti, sostiene che «an age that could justify contemporary jest books as aids to health by reason of their alleviation of melancholy could easily find sermons in stones, and good in everything».<sup>91</sup>

Varie potrebbero essere, quindi, le motivazioni che hanno indotto autori come Painter e Fenton a declinare l'utilità in chiave apertamente moralistica: ora la

---

<sup>88</sup> Cfr. *The conclusion, with an advertisement to the reader* nel tomo II del *Palace of Pleasure*.

<sup>89</sup> BEECHER, *Introduction*, cit., p. 34.

<sup>90</sup> WRIGHT, *Middle-Class Culture*, cit..

<sup>91</sup> Ivi, pp. 102-103.

necessità di prevenire le critiche dovute all'adozione di materiale licenzioso e, per di più, proveniente da un Paese cattolico (queste saranno, infatti, le accuse mosse da Roger Ascham in *The Schoolmaster*); ora il desiderio di nobilitare l'opera, enfatizzandone i risvolti positivi sulla condotta del lettore; ora l'aspirazione a garantire al proprio lavoro una posto nei ranghi dell'alta letteratura, che, come si è visto nei capitoli precedenti, doveva sia *delectare* sia *prodesse* per non essere relegata nel novero della mera produzione di consumo; ora l'influenza del modello francese, in particolare delle traduzioni fortemente moralizzate delle novelle bandelliane di Boaistuau e Belleforest. I paratesti di *The Palace of Pleasure* (1566-1567) e di *Certaine Tragicall Discourses* (1567) offrono chiare conferme delle diverse spiegazioni proposte.

William Painter dedica ampio spazio al tema dell'utilità moralistica della sua raccolta. Nella lettera di dedica a Lord Ambrose, con cui si apre il tomo I, si legge:

And although by the first face and view, some of these may seme to intreat of vnlawfull Loue, and the foule prectises of the same, yet being throughly read and well considered, *both olde and yong may learne* howe to auoyde the ruine, ouerthrow, inconuenience, and displeasure, that lasciuious desire, and wanton will, doth bring to the suters and pursuers of the same. *All which may render good example for all sortes to follow the best, and imbrace the vertuous, contrariwise to reiect the worste, and contempne the vicious.*<sup>92</sup>

In merito a questa epistola, Abigail Shinn osserva che Painter distingue tra «reading solely for pleasure and reading for moral purpose by encountering – and rejecting – negative examples. The key is to read tales of vice in order to recognize, and then avoid, vice in the real world».<sup>93</sup> La lettera al dedicatario, che compare sia nella *princeps* del 1566 sia nella successiva stampa del 1569, subisce alcune leggere modifiche nella seguente edizione del 1575, tuttavia, nella

<sup>92</sup> W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, London, Henry Denham, for Richard Tottell and William Iones, 1566, p. [\*iii v]; corsivi miei. Questo passo è ricavato dalla *princeps* del 1566. L'edizione curata da Joseph Jacobs (1890, 3 voll.), da cui ho generalmente tratto le citazioni relative al *Palace of Pleasure*, segue invece l'edizione del 1575, che, pur presentando delle varianti testuali e l'aggiunta di sei racconti, è nella sostanza fedele alla *princeps*.

<sup>93</sup> A. SHINN, *Managing Copiousness for Pleasure and Profit: William Painter's Palace of Pleasure*, in «Renaissance Studies», 28, 2, 2014, pp. 205-224: p. 214.

sostanza, queste varianti non mutano il tono del discorso né il suo messaggio. Nel passo corrispondente a quello già citato, infatti, leggiamo:

And although by the first face and view, some of these may seeme to intreat of vnlawfull Loue, and the foule pretises of the same, yet being thoroughly reade and well considered, *both old and yonge may learne* howe to auoyde the ruine, ouerthrow, inconuenience and displeasure, that lasciuious desire and wanton wil doth bring to their suters and pursuers. *All which maye render good examples, the best to be followed, and the worst to be auoyded [...]*.<sup>94</sup>

Il fatto che a distanza di qualche anno Painter ribadisca, pur con qualche modifica non sostanziale, il medesimo messaggio conferma la sua intenzione di conferire al *Palace of Pleasure* una patina moralistica ben evidente, che pare surclassare il parallelo diletto, che i suoi lettori possono trarre delle storie incentrate sull'«unlawfull Love»: esse, infatti, non devono essere lette con superficialità, ma esaminate a fondo, in modo tale da fornire l'insegnamento per cui sono state scritte. Henry S. Canby sottolinea la tendenza di Painter ad un forte didatticismo di stampo moraleggiante, rinvenibile tra i suoi modelli nel solo Belleforest, e conclude: «There was incipient Puritanism in Painter, as in so many of his contemporaries».<sup>95</sup> I paratesti presenti nel *Palace of Pleasure* spronano, in effetti, ad interpretare i vari racconti come delle narrazioni con valore esemplare, avente ciascuna il compito di illustrare al lettore cosa siano il vizio e la virtù e quale via debba essere intrapresa. Si consideri anche il seguente passo, tratto dall'epistola *To the reader* del tomo I:

Nothing in mine opinion can be more acceptable vnto thee (friendly Reader) than oft reading and perusing of varietie of Hystories, which as they be for *diuersitie of matter pleasaunt and plausible, euen so for example and imitacion right good and commendable*. The one doth reioyce the werie and tedious minde, many times inuolued with ordinarie cares, the other prescribeth a directe pathe to treade the tracte of this present life.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 5; corsivi miei.

<sup>95</sup> CANBY, *The Short Story in English*, cit., p. 122.

<sup>96</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 10; corsivi miei.

Nonostante Painter ribadisca qui il duplice scopo dell'opera, è evidente la preminenza accordata all'utile: come nel caso di Erizzo, infatti, la piacevolezza è dovuta essenzialmente alla varietà della materia trattata («varietie of Hystories», «diuersitie of matter»). Se la funzione esemplare dei racconti si identifica con il fatto che essi forniscono «a directe pathe to treade the tracte of this present life», la portata del piacere è, invece, drasticamente ridotta al semplice conforto delle menti stanche e affaticate dalle pene quotidiane («the werie and tedious minde, many times inuolued with ordinarie cares»), con una fusione di *delectatio* e *consolatio*. Il diletto sembra, quindi, propedeutico e in un certo qual modo finalizzato alla buona riuscita dell'istanza moralistica: un animo meno afflitto e “guarito” dalle preoccupazioni può recepire con maggiore facilità gli insegnamenti di corretta condotta che verranno impartiti nel corso dell'opera.

Non per questo il duplice scopo della raccolta viene negato, anzi, nel corso della lettera al lettore Painter si sofferma a spiegare nei dettagli per quali motivi ritiene la sua opera sia «profitable» sia «pleasant». In questo contesto è, però, degno di nota che l'aspetto «profitable» venga non solo illustrato per primo, ma anche descritto con maggiore ampiezza:

*Profitable they be*, in that they disclose what glorie, honour, and preferment eche man attaineth by good desert, what felicitie, by honest attempts, what good successe, laudable enterprises do bring to the coragious, what happy ioy and quiet state godly loue doth affecte the imbracers of the same. *Profitable I say*, in that they do reueale the miseries of rapes and fleshly actions, the ouerthrow of noble men and Princes by disordered gouernment, the tragical ends of them that vnhappely do attempt practises vicious and horrible. *Wilt thou learne how to behaue thy selfe* with modestie after thou hast atchieued any victorious conquest, and not to forget thy prosperous fortune amynd thy glorious triumphe, by committing a facte vnworthy of thy valiaunce: reade the first Nouel of the fortunate Romane Horatius? Wilt thou vnderstande what dishonour and infamie, desire of libidinous lust doth bring, read the rape of Lucrece?<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 11; corsivi miei.

A questo punto, Painter dà inizio ad un lungo elenco degli insegnamenti che ogni tipo di persona, di qualsiasi estrazione sociale e sesso, può trarre dai vari racconti contenuti nel *Palace of Pleasure*. Abigail Shinn ha individuato proprio nella scelta di Painter della forma antologica un mezzo per enfatizzare l'utilità pratica della raccolta, che il lettore potrebbe sfruttare a seconda delle sue esigenze:

If the *Palace's* generic amalgamation allows it to be identified as a form of commonplace book then this can be linked to the front matter's focus upon the *Palace's* function as a moral recipe or "receipt" book from which the reader can select and use specific narratives depending upon their individual needs. The result is a vision of the copious text as defined by productive moral abundance. The narrative wealth of the anthology will facilitate a moral didacticism predicated upon the reader selecting the most profitable tale for their particular disposition and circumstances, a moment of meaningful collaboration between reader and author.<sup>98</sup>

Alla dettagliata illustrazione del lato «profitable», segue una descrizione della componente del «pleasure».<sup>99</sup> Sebbene Painter metta in evidenza come le sue storie forniscano un diversivo in casi di ozio, affaticamento o pena, non si può negare che il piacere da esse ricavabile è subordinato all'utile, anche da un punto di vista meramente quantitativo: nella *princeps* del 1566, tre pagine sono utilizzate per discutere del giovamento recato dall'opera e soltanto una per descriverne la piacevolezza. L'insistenza nel mettere in luce la funzione edificante del *Palace of Pleasure* è stata notata anche da Helen Hackett, che osserva:

In the 1566 volume Painter was already anxious to assert the worth and seriousness of his stories, repeatedly and emphatically stating an intention to teach by

---

<sup>98</sup> SHINN, *Managing Copiousness*, cit., p. 214.

<sup>99</sup> «Pleaunt they be, for that they recreate, and refreſhe wearied mindes, defatigated either with painefull trauaile, or with continuall care, occasioning them to ſhunne and auoid heauineſſe of minde, vaine fantasies, and idle cogitations. Pleaunt ſo well abroad as at home, to auoyde the grieſe of Winter's night and length of Sommer's day, which the traualers on foote may vse for a ſtaye to eaſe their wearied bodye, and the iourneors on horsback for a chariot or leſſe painful meane of trauaile, inſteade of a merie companion to ſhorten the tedious toyle of wearie wayes. Delectable they be (no doubt) for al ſortes of men, for the ſad, the angry, the cholericke, the pleaunt, the whole and ſicke, and for al other with whatſoeuer paſſion riſing either by nature or vse they be affected. The ſad ſhal be diſcharged of heauineſſe, the angry and cholericke purged, the pleaunt mainteined in mirthe, the whole furniſhed with diſporte, and the ſicke appayed of grieſe» (*Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 13).

entertaining. [...] Whether sincerely or otherwise, he makes a case for teaching through entertainment, although it is not unlikely that the popularity of his book was based in the entertaining revelation of “unlawfull Love” more than on the supposed moral lesson. Certainly in 1567 Painter’s prefatory material seems defensive, as if the 1566 volume had gained a reputation of impropriety. [...] He is especially anxious to refute any charge that reading fiction in an idle pursuit [...].<sup>100</sup>

Non è, infatti, inverosimile che il primo tomo del *Palace of Pleasure* abbia goduto di tanto successo più per i racconti intriganti in esso contenuti che per le lezioni morali che l’autore avrebbe voluto impartire al lettore. Allo stesso modo, però, le ripetute proclamazioni di Painter in merito all’utilità etica dell’opera non devono necessariamente essere spiegate con le accuse di immoralità che il *Palace* si sarebbe guadagnato nell’anno che separa la *princeps* del primo tomo (1566) da quella del secondo (1567). Le dichiarazioni moralistiche presenti nei paratesti di entrambi i volumi sono certamente pensate, almeno in parte, per tenere a bada o prevenire i detrattori, pronti a criticarne l’indecenza. Allo stesso tempo, però, sottolineare l’utilità e il valore etico dei racconti poteva anche essere un sistema per nobilitare l’opera stessa e permetterle di essere annoverata nei ranghi dell’alta letteratura e non di quella di mero consumo. Di lì a pochi anni, infatti, negli ambienti più tradizionalisti o moralmente intransigenti molta *prose fiction* elisabettiana verrà tacciata di essere una letteratura di scarsa qualità proprio per il suo *appeal* nei confronti di un ampio pubblico, composto anche da donne: si pensi, per esempio, alle già citate critiche di Thomas Nashe nei confronti Robert Greene, dispregiativamente definito «the Homer of women» per i suoi frequenti richiami al pubblico femminile, a cui era spesso associata l’idea di una produzione letteraria frivola, se non addirittura insignificante.

Insistere nei paratesti di entrambi i tomi del *Palace of Pleasure* sul valore etico della raccolta sembra, quindi, rispondere ad una duplice esigenza: da un lato, alla necessità di auto-protezione da critiche moralistiche; dall’altro, ad una volontà di nobilitazione artistica della raccolta.<sup>101</sup> Sarà proprio Sir Philip Sidney

---

<sup>100</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., pp. 37-38.

<sup>101</sup> Si considerino a proposito anche la lettera *To the reader* («To be short, the contentes of these Nouels from degre of highest Emperour, from the state of greatest Quene and Lady, to the homelye Cuntry peasant and rudest vilage girle, may conduce profite for instruction, and pleasure



che, riprendendo il principio oraziano del *miscere utile dulci* nella sua *Defence of Poesy* (1579), ribadirà che la Poesia (da intendersi nel senso più ampio del termine) dovrà avere il duplice scopo di istruire e dilettere, o meglio, di istruire diletstando.

Alla luce di questa impostazione fortemente incentrata sull'aspetto moralistico della raccolta, lo stesso *pleasure*, a cui si fa riferimento già nel titolo dell'opera, avrebbe, secondo Sergio Rossi, «un valore di apprendimento, di conseguimento del sapere nell'ambito di un preciso ordine morale e si sottintende già che questo *pleasure* sarà raggiunto attraverso novelle esemplari le quali, appunto, hanno lo scopo di istruire il lettore».<sup>102</sup> La componente del giovamento assume, in effetti, un notevole rilievo anche nelle parole del narratore, che, in particolare nel tomo II, interviene di frequente in apertura e in chiusura dei vari racconti per enfatizzare l'insegnamento che se ne può trarre. La stessa forma antologica è funzionale al didatticismo moralistico di Painter: da un lato, Lorna Hutson<sup>103</sup> e Helen Hackett mettono in luce l'interesse dell'autore nel fornire ai lettori degli esempi utili per superare le proprie difficoltà nella vita quotidiana, secondo un modello già proposto da Bandello, per cui «a prefatory listing directs the reader who wishes to succeed in such-and-such a situation to turn to such-and-such a tale».<sup>104</sup> Dall'altro, Abigail Shinn ritiene che l'idea di Painter che il lettore possa localizzare nell'opera i racconti a lui più utili, per poi applicarne la lezione

---

for delight. They offer rules for auoiding of vice and imitation of vertue to al estates», *Palace of Pleasure*, vol. 2, p. 157) e la *Conclusion* («What thou hast gained thy better instruction, or what conceiued for recreation by reading these thirty fiue Nouelles, I am no Iudge, although (by deeming) in reading and perusing, thou mayst (at thy pleasure) gather both», *Palace of Pleasure*, vol. 3, p. 431) del tomo II del *Palace of Pleasure*.

<sup>102</sup> S. ROSSI, *Goodly Histories, Tragicall Matters and Other Morall Argument. La novella italiana nel Cinquecento inglese*, in Id. (a cura di), *Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie inglese*, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1974, vol.1, pp. 39-112: p. 71. Anche Donatella Riposio ritiene che *pleasure*, in questa raccolta, abbia «il significato di “conoscenza e sapere nell'ambito di un ordine edificante”», eppure afferma allo stesso tempo che i motivi trattati sono meno rigidi di quanto ci si potrebbe aspettare. Giunge così alla conclusione che «tra “il giovar altrui” e il “dilettare” questo secondo motivo del novellare va facendosi sempre più rilevante» (D. RIPOSIO, *Il Bandello e la sua fortuna inglese: dalle novelle “out of Bandell” al palcoscenico scespiriano*, in U. Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp. 559-82: p. 563).

<sup>103</sup> HUTSON, *The Usurer's Daughter*, cit..

<sup>104</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 34.

morale, rende il *Palace of Pleasure* «a source text from which the reader can construct a custom-built storehouse of ethical exempla».<sup>105</sup>

Alla luce del peso giocato dalla componente moralistica nel *Palace of Pleasure*, che avvicina Painter ai novellatori italiani della Controriforma, non è illegittimo chiedersi se tale atteggiamento corrisponda ad un'autentica convinzione in merito agli insegnamenti proposti. Si è già avuto modo di notare che, mentre Giraldi Cinzio ed Erizzo sembrano essere genuinamente persuasi della correttezza dei dettami moralistici indirizzati al lettore, Costo tradisce un'adesione superficiale e non del tutto sincera alle imposizioni della Chiesa post-tridentina. Nel caso specifico di Painter, la critica è divisa fra coloro che, come Sergio Rossi e Henry S. Canby,<sup>106</sup> sono convinti delle posizioni autenticamente puritane dell'autore e coloro che manifestano seri dubbi in merito. Yvonne Rodax, per esempio, ritiene che Painter fosse un traduttore fedele, per cui i suoi interventi sul testo d'origine, moralizzazioni comprese, sarebbero in realtà dettati da mere ragioni letterarie e costituirebbero una semplice imitazione del modello francese. La studiosa, infatti, è convinta che l'attaccamento alla virtù che Painter propone nelle lettere dedicatorie sia «somewhat preposterous, considering that for years he was busily engaged in “ymbeseling” Her Majesty's powder, falsifying his accounts and piling up a comfortable fortune».<sup>107</sup> L'idea che la moralizzazione dei racconti possa essere dovuta principalmente all'influenza del modello di Boaistuau e Belleforest è sostenuta anche da Robin Kirkpatrick, che nota come a tendere alla moralizzazione siano proprio i racconti basati per la maggiore sul tramite francese.<sup>108</sup>

Altri studiosi, poi, sono dell'opinione che il moralismo proposto da Painter non sia altro che una giustificazione di facciata delle tematiche licenziose trattate nei suoi racconti: secondo Helen Hackett, il moralismo di Painter, come quello di Fenton, sarebbe ipocritamente volto ad evitare le critiche dovute alla scelta consapevole di racconti moralmente discutibili, ma di indubbio successo commerciale.<sup>109</sup> Allo stesso modo, rifacendosi a quanto proposto da Richard

---

<sup>105</sup> SHINN, *Managing Copiousness*, cit., p. 216.

<sup>106</sup> ROSSI, *Goodly Histories*, cit.; CANBY, *The Short Story in English*, cit..

<sup>107</sup> RODAX, *The Real and the Ideal*, cit., p. 96.

<sup>108</sup> KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., p. 242.

<sup>109</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., pp. 41-42.

Helgerson,<sup>110</sup> scettico sul fatto che gli autori di novelle di età elisabettiana avessero veramente a cuore la condotta del lettore, Abigail Shinn afferma che «Painter's "a-libidinous justification of reading" for information and moral profit may only serve to disguise a pleased, if not aroused, reader».<sup>111</sup> La studiosa aggiunge che la stessa libertà garantita al lettore nella manipolazione del *Palace of Pleasure*, per poterne ricavare piacere e profitto, renderebbe il limite di demarcazione tra diletto e giovamento estremamente labile:

The resulting picture of an autonomous reader who dissects and then re-animates the text is informed at all times by the blurring of distinctions between instructional and pleasurable reading, so that the didactic qualities of the text remain ambiguous and open to the charge of self-serving titillation. [...] As the *Palace* heralded the beginning of a craze for novella collections, and was associated with a burgeoning interest in English prose narratives more generally, it is clear that this formula proved to be irresistible to the early modern reader.<sup>112</sup>

Quale che sia stata effettivamente la posizione di Painter, è difficile credere che egli non fosse ben consapevole che la fortuna della propria opera risiedeva proprio nella materia da lui abilmente selezionata, che mescolava amore, tragedia, violenza e il vizioso “esotismo”, allora associato all'Italia e alla sua tradizione novellistica.

Geoffrey Fenton è uno di coloro che hanno adottato il modello di Painter per la strutturazione della propria raccolta, tanto che anche la designazione degli scopi che egli si prefigge è ricollegabile a quanto osservato per il *Palace of Pleasure*: in *Certaine Tragicall Discourses* (1567), infatti, pur essendo ribadito il principio del *miscere utile dulci*, il giovamento, rappresentato dagli insegnamenti moralistici forniti dai racconti, prende il sopravvento sul diletto, dovuto ancora una volta principalmente alla varietà della materia trattata.<sup>113</sup> La componente moraleggiante assume, anzi, in Fenton un rilievo ancora maggiore: Robin Kirkpatrick ha messo

---

<sup>110</sup> Cfr. R. HELGERSON, *The Elizabethan Prodigals*, Berkeley, University of California Press, 1976.

<sup>111</sup> SHINN, *Managing Copiousness*, cit., pp. 216-217.

<sup>112</sup> Ivi, p. 224.

<sup>113</sup> Anche nel caso di Fenton, come già in quello di Painter, Sergio Rossi aveva visto nel titolo dell'opera un disvelamento dell'intento moralistico dell'intera raccolta, esplicitato poi nei paratesti introduttivi (ROSSI, *Goodly Histories*, cit., pp. 100-101).

in evidenza, infatti, la combinazione di «overtly moral concerns», «patriotic interests» e «a notable violence of rhetorical manner».<sup>114</sup>

Significativo a tal proposito è un passaggio dell'epistola di dedica a Lady Mary Sidney, in cui l'autore sostiene che il suo scopo principale, dopo l'esaltazione delle virtù della dedicataria, è proprio la presentazione di esempi di virtù premiata e di vizio punito, al fine di redimere la società corrotta del suo tempo:

[...] so my second endeavour was bent to observe the necessity of the time; chiefly for that, upon the view and examples of our ancestors' lives, the frail imps of this age may find cause of shame in their own abuses, with desire to exchange their bad condition and order of living *with the study and desire to imitate the virtue of their predecessors, whose life and renown after death argueth the undoubted reward attending (as a thing of course) the virtuous and well-disposed*; whereof, the contrary, appear wonderful torments and sharp penance provided to plague the abominable and vicious liver.<sup>115</sup>

Non va, inoltre, trascurato il fatto che, nel concludere l'opera, Fenton, come Painter, ribadisce il suo duplice intento di *prodesse* e *delectare*, enfatizzando, però, con forza la prima componente:

Yet am I moved, by diverse occasions to pass over such discourse, contenting myself that *the diversity of my histories give recreation to the reader* [...]. And observing chiefly, as near as I could, an order of truth, my second respect was *to prefer such examples as might best serve to instruct our youth, who as they may see here the faults of fragility punished with shame, loss of honour, cruel death, and perpetual infamy to their posterity; so have they also, of the contrary, special patterns of virtue, alluring them to imitation of semblable honesty, with diversity of authorities proving the reward of virtue and virtuous living*. Whereof let all degrees make their *profit* as they think good; according to the fly in the milk, feeding of the good and virtuous fruit; and leave the rest, as poison and bitter dregs, to such as are wholly drowned in the desires of the flesh and buried in a pit of worldly filth.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., p. 239.

<sup>115</sup> *Tragicall Discourses*, pp. 44-45; corsivi miei.

<sup>116</sup> Ivi, pp. 559-560; corsivi miei.

Come spiega chiaramente Helen Hackett,

Fenton makes no use of Painter's repeated argument that pleasure can be a means of teaching, and instead represents his stories simply as didactic *exempla*. Each of them is surrounded by a rigid didactic apparatus: each one begins with an argument and an introductory moral disquisition, and is accompanied by marginal *sententiae*. Fenton's previous translations included theological works, giving him an established public image as an upright and pious writer.<sup>117</sup>

Nel passo citato, Fenton non fa che ribadire quanto già più volte proposto sia nei paratesti introduttivi sia nei racconti stessi: la «recreation», ossia l'intrattenimento, che egli garantisce al suo lettore, deriva dalla varietà delle storie narrate, ma ciò cui egli dà maggiore rilievo è il «profit» che si può ricavare dai racconti a seconda delle esigenze («Whereof let all degrees make their profit as they think good»). L'idea del valore degli esempi di virtù premiata e, soprattutto, di quelli di vizio punito è ricorrente in *Certaine Tragicall Discourses*.

Nell'ambito delle raccolte novellistiche inglesi in cui il *miscere utile dulci* è declinato in chiave moralistica non può essere dimenticato il nome di George Pettie, che costituisce un caso particolarmente interessante per la sua ambiguità. *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* è caratterizzato, almeno nella *princeps* del 1576, da un curioso sistema di paratesti: l'opera si apre con un'epistola alle lettrici, che reca la firma di un misterioso R. B., amico dell'autore (*To the gentle gentlewomen readers*); segue la lettera che l'autore in persona (G. P.) avrebbe inviato a R. B., insieme alla sua opera (*The letter of G. P. to R. B. concerning this woorke*); si ha, infine, l'epistola dello stampatore ai lettori (*The printer to all readers of this booke*). Nella seconda lettera, quella dell'autore, viene proposto un primo saggio delle motivazioni per cui l'opera sarebbe stata realizzata: G. P. spiega di aver messo per iscritto il più fedelmente possibile i racconti da lui narrati alla presenza di alcuni amici in seguito all'insistente richiesta di R. B.; chiede, poi, al destinatario di non divulgare i racconti, perché contengono delle indiscrezioni su comuni conoscenti, che preferisce non vengano diffuse, sebbene

---

<sup>117</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 39.

siano accuratamente mascherate e, perciò, comprensibili solo per i diretti interessati. Accanto a queste informazioni sull'origine dell'opera e sulle proprie volontà in merito alla sua divulgazione, G. P. suggerisce all'amico che, oltre al diletto, potrà trarre dai racconti inviatigli anche un utile insegnamento sulla condotta da seguire:

And as my wordes hytherto have tended to this end, that you should take these trifles well, so now I am to exhort you that you will use them well: that with the spider you sucke not out poyson out of them: that by some light example you bee not the sooner incited to lightnesse. For beleieve mee (I speake it freindly, therefore take it freindly) I thinke it more needfull to send you a bridell then a spur that way. And if my example may bee a bridle to restraine you from vanity, doe but imitate mee hereafter, or if my counsayle may containe you in continency, doe but follow this advise: if you bee free, that you come not into bondes: if you bee bound, *ut te redimas captum quam queas minimo* [...].<sup>118</sup>

G. P. sembra esortare l'amico a seguire il suo esempio, ossia a rinunciare alle follie della giovinezza, compreso l'amore, per dedicarsi ad una vita più morigerata, basata sulla «continency». L'autore sembra tenere al valore esemplare della sua raccolta, tanto che in chiusura della stessa lettera ribadisce: «Thus have I sent you *in that booke some fruites of my former folly, and in this letter the profession of my present fayth, desiring you to use the one to your honest pleasure, and to follow the other to your godly profite*».<sup>119</sup> Anche Pettie, quindi, sembra adottare il principio del *miscere utile dulci*: l'«honest pleasure» è garantito dai «fruites of my former folly», ossia dai racconti di tematica amorosa contenuti nell'opera inviata a R. B.; al contrario, il «godly profite» viene veicolato dalle morali affisse ai racconti e annunciate in questa lettera. Se in essa Pettie, pur inviando all'amico una raccolta in cui vengono trattate tematiche amorose, proclama la propria rinuncia ad esse, passando alla lettera di R. B. le cose cambiano. Questi, infatti, dichiara di aver volutamente tradito la promessa fatta

---

<sup>118</sup> G. PETTIE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, a cura di Herbert Hartman, London, Oxford University Press, 1938, p. 6. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Petite Pallace*.

<sup>119</sup> *Petite Pallace*, p. 7; corsivi miei.

all'amico e di pubblicarne ora l'opera per compiacere le amate donne, che individua come le sue dedicatee.<sup>120</sup> Nonostante destinatario e destinatario dell'opera non coincidano più con quelli individuati nell'epistola di G. P. (da Pettie che invia l'opera a R. B. si passa a R. B. che dedica l'opera alle donne), lo scopo dei racconti rimane il medesimo, ossia fornire «common profit and pleasure»:

[...] for havinge with great earnestnesse obtained of my very freinde Master George Pettie the copie of certaine Histories by himself upon his owne and certaine of his freinds private occasions drawn into discourses, I saw *sutch wittie & pithie pleasantnes contayned in them*, that I thought I could not any way *do grater pleasure or better service* to your noble sexe, then to publish them in print, *to your common profit & pleasure*.<sup>121</sup>

Ad una prima lettura, quest'opera sembra consona alle posizioni moralistiche già proposte da Painter e Fenton: Pettie applica il principio del *miscere utile dulci*, sottolineando, però, che è il giovamento che si può trarre dai suoi racconti a giocare un ruolo di maggiore rilievo. Caroline Lucas ritiene, infatti, che le moralizzazioni che Pettie inserisce alla fine dei suoi racconti siano probabilmente dovute al suo desiderio di conformarsi ai gusti puritani e di convincere i lettori che le sue novelle possono istruire con successo chi le prende a modello.<sup>122</sup> La studiosa giunge così ad un giudizio estremamente negativo su Pettie, affermando che la sua «benign and sympathetic stance towards his fictional heroines and towards his “gentle gentlewomen readers” is a posture, a role, and one which paradoxically allows him to attempt to be even more oppressive».<sup>123</sup> A ben guardare, però, le presunte “moralì” che Pettie appone alla fine dei suoi racconti sono ben diverse da quelle di Painter e Fenton: non solo esse sono spesso ambigue, ma rivelano a volte un tono addirittura ammiccante. Il narratore, per esempio, arriva a suggerire alle lettrici di frequentare i propri innamorati a dispetto degli ordini paterni. A questo punto ci si potrebbe chiedere se, con la

<sup>120</sup> Per l'individuazione di un privilegiato pubblico femminile nel *Petite Pallace*, si veda anche il Capitolo 4.

<sup>121</sup> *Petite Pallace*, p. 3; corsivi miei.

<sup>122</sup> LUCAS, *Writing for Women*, cit., p. 54.

<sup>123</sup> Ivi, p. 72.

raccolta di Pettie, ci troviamo davvero di fronte ad un'opera in cui l'autore vuole moralizzare il suo lettore, o meglio, le sue lettrici. La stessa Lucas, che vede in Pettie un censore, osserva che egli «almost despite himself» raffigura dei personaggi femminili forti e affascinanti.<sup>124</sup>

Con il suo complesso gioco di lettere in posizione incipitaria, il *Petite Pallace* suggerisce una certa artificiosità, che mette in dubbio la veridicità di quanto affermato nei paratesti stessi. Soltanto nella *princeps* del 1576, inoltre, si hanno tre lettere prefatorie, mentre nelle successive edizioni cinque-seicentesche è presente un'unica epistola: nel caso della stampa del 1578 (ca.) si ha solo *The letter of G. P. to R. B. concerning this woorke* (pressoché identica alla corrispondente nella *princeps*); nelle altre edizioni (ca. 1585; ca. 1590; 1608; 1613) è inclusa soltanto la lettera dello stampatore ai lettori, che contiene, tra l'altro, alcune informazioni che nell'edizione del 1576 erano contenute nelle epistole di R. B. e di G. P.. La lettera *The printer to all readers of this booke* del 1576, inoltre, fa esplicito riferimento alle due lettere che la precedono, mentre nelle stampe successive ogni riferimento di questo tipo scompare. Questo induce a chiedersi se, nei fatti, la complessa struttura paratestuale della *princeps* sia stata costruita ad arte e se le dichiarazioni di G. P. e di R. B. abbiano ben altro scopo rispetto a quello che ad una prima lettura si potrebbe pensare. Davvero Pettie non voleva divulgare la sua opera e l'aveva realizzata per la sola lettura dell'amico? È veramente R. B. colui che ha voluto dedicare l'opera alle donne, tradendo la volontà dell'amico? O meglio, R. B. è una persona reale o è solo una maschera dietro cui si cela lo stesso Pettie? E, se così fosse, perché egli avrebbe agito in questo modo?

Ad una più attenta analisi, le epistole di R. B. e di G. P. sembrano escogitate proprio per attirare l'attenzione dei lettori e stimolarne la curiosità. Si pensi, per esempio, all'incidentale riferimento di R. B. alla natura privata dei racconti («certaine Histories by himself upon his owne and certaine of his freinds *private* occasions»), ma soprattutto alle motivazioni che lo stesso Pettie adduce nel chiedere all'amico di tenere per sé l'opera che gli sta inviando:

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 73.



I pray you only to use them to your owne *private* pleasure, and not to impart them to other[s], perchaunce to my prejudice, *for that divers discourses touch neerely divers of my nere freindes*: but the best is, *they are so darkely figured forth, that only they whom they touch, can understand whom they touch*: yet to avoide all captious constructions, I pray you in any wise let them bee an object *only for your owne eyes*.<sup>125</sup>

Pettie non chiede a R. B. di non divulgare la sua opera per timore di critiche generate dalla licenziosità dei racconti, come afferma lo stampatore nella sua lettera;<sup>126</sup> la richiesta è piuttosto dovuta al fatto che le narrazioni contengono delle indiscrezioni su persone reali. Eppure G. P. dichiara anche che questi segreti sono mascherati a tal punto da poter essere compresi soltanto dai diretti interessati. Il fatto che l'opera venga presentata dal suo stesso autore come un recipiente di indiscrezioni ben celate relative a persone in carne ed ossa suona come uno mezzo volto a suscitare la curiosità del lettore e, forse, persino a sfidarlo a decifrare i riferimenti nascosti nei racconti.

Se, inoltre, Pettie aveva davvero lo scopo di convertire l'amico alla "retta via", ha fallito miseramente: R. B., infatti, ha tradito il presunto volere di G. P. per dedicare la sua opera alle donne, ossia proprio a coloro alle quali Pettie gli aveva consigliato vivamente di rinunciare. Osservando il comportamento di R. B., che dovrebbe essere il lettore modello del *Petite Pallace*, siamo indotti a credere che la passione vince sulla virtù e l'amore sull'amicizia, un messaggio questo diametralmente opposto a quanto Painter e Fenton proclamano nei loro paratesti e tentano di esemplificare nei loro racconti. D'altro canto, Robert Maslen suggerisce che non è convincente nemmeno la proclamazione che Pettie fa in chiusura della sua lettera, ossia quella di voler seguire Alexius, il protagonista del suo ultimo racconto, che abbandona la moglie in favore del pellegrinaggio e della vita contemplativa. Questa soluzione si configura anzi come una

<sup>125</sup> *Petite Pallace*, p. 5; corsivi miei.

<sup>126</sup> Nella sua lettera, lo stampatore scrive: «[...] I fell to perusinge the woorke, and perceyved at the first by the Auctours letter, that hee was not wylling to have it common, as thinkinge certaine poynts in it to bee to wanton to bee wrought by that wit which by this woorke appeareth to bee in hym [...]» (*Petite Pallace*, p. 8). Anche Juliet Fleming nota la discrepanza tra le dichiarazioni di G. P. e le preoccupazioni del *printer* (J. FLEMING, *The Ladies' Man and the Age of Elizabeth*, in J. G. Turner (a cura di), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 158-181: p. 163).

pretty inadequate proof of his reformation. Rather it suggests that he remains wedded to wandering, perhaps on the Continent, perhaps even in Italy; that he will continue, in fact, to be seduced by foreign manners and ideologies, and that he will return from his travels in the monstrous shape of an Italianate Englishman, more rhetorically fraudulent and more sexually profligate than ever.<sup>127</sup>

Altri studiosi manifestano la convinzione che il *Petite Pallace* sia in realtà una sottile parodia delle opere novellistiche precedenti, soprattutto quella di Painter, che si era proposto con estrema serietà di veicolare ai lettori esempi istruttivi di virtù premiata e di vizio punito.<sup>128</sup> Paul Salzman, dal canto suo, ritiene il didatticismo di Pettie una semplice posa, utile a dare sfoggio delle sue abilità retoriche, cosicché «his stories are treated as grounds for rhetorical brilliance, sly humour, and didacticism. He knows full well that he is an entertainer, not a preacher».<sup>129</sup>

In effetti, lo stesso R. B. proclama la distanza tra il *Petite Pallace of Pettie his Pleasure* e i precedenti «Pallaces of Pleasure»:

I dare not compare this woork with the former Pallaces of Pleasure, because comparisons are odious, and because they containe Histories, translated out of grave authors & learned writers: and this containeth discourses, devised by a greene youthfull capacitie, and reported in a manner *ex tempore*, as I my selfe for divers of them am able to testifie.<sup>130</sup>

Al di là del canonico *topos modestiae*, si legge qui in filigrana anche una vera e propria proclamazione di indipendenza dagli autori precedenti, Painter in testa. Si consideri, inoltre, il titolo dell'opera:

A petite Pallace  
of Pettie his pleasure:

---

<sup>127</sup> MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit., p. 196.

<sup>128</sup> Cfr. HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit.; N. RHODES, *Italianate Tales: William Painter and George Pettie*, in A. Hadfield (a cura di), *The Oxford Handbook of English Prose 1500-1640*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 91-105; MARFÈ "In English clothes", cit..

<sup>129</sup> SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit., p. 19.

<sup>130</sup> *Petite Pallace*, p. 4. A proposito, cfr. anche MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit., p. 162.

Contaynyng many pretie Hystories  
by him set foorth in comely colours,  
and most delighfully dis=  
coursed.<sup>131</sup>

Questo «Pallace» è immediatamente qualificato come «of Pettie» e contenente «*his pleasure*», senza contare che le «pretie Hystories» in esso narrate sono presentate come frutto dell'ingegno dell'autore stesso («by him»), per quanto esse debbano molto alle fonti classiche per la materia trattata e alla novella all'italiana per lo stile.<sup>132</sup> Riprendendo il titolo dell'opera di Painter, Pettie ha probabilmente voluto indicare la sua adesione al medesimo genere, sottolineando, però, allo stesso tempo la sua personale rielaborazione rispetto a quanto fatto dal predecessore.

Il didatticismo e il moralismo di Pettie, d'altro canto, possono essere stati sfruttati anche come un sistema per prevenire critiche e censure, come si è già avuto modo di notare per altri autori: fingendo che l'opera sia stata stampata a tradimento da un altro, l'autore si rende immune da qualsiasi condanna, avendo tra l'altro chiaramente affermato che i suoi «trifles» non erano destinati ad altri occhi che a quelli del (mal)fidato R. B.. È difficile, però, non pensare ai paratesti del *Petite Pallace* come a degli accorti stratagemmi che tradiscono un'abile manovra commerciale, basata sull'idea di stuzzicare la curiosità del pubblico. Come spiega chiaramente Wendy Wall, «the representation of reading as voyeurism served [...] to disavow authorial responsibility for the work, to entice readers to buy the product, and to negotiate the complicated move from manuscript to print».<sup>133</sup> I paratesti proposti da Pettie rientrano perfettamente nel quadro proposto dalla studiosa: G. P. nega qualsiasi responsabilità in merito alla pubblicazione della sua raccolta e, allo stesso tempo, dissemina con dovizia le sue dichiarazioni di trappole volte ad attirare l'attenzione del lettore. Non è, perciò, illecito supporre che, nel caso specifico di Pettie, la dichiarazione di voler *miscere*

---

<sup>131</sup> *Petite Pallace*, p. 2.

<sup>132</sup> Cfr. RHODES, *Italianate Tales*, cit..

<sup>133</sup> W. WALL, *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the English Renaissance*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993, p. 210.

*utile dulci* nasconda, in realtà, più che una volontà di istruire lettori e lettrici, un semplice desiderio di intrattenimento. Gli stessi appelli e raccomandazioni del narratore alle donne nei vari racconti sembrano suffragare questa ipotesi: la tendenza ad escludere qualsiasi dogmatismo e il tono alquanto ammiccante suggeriscono che il diletto sta cominciando davvero ad avere la meglio sul giovamento. Nonostante Pettie non dichiarare apertamente la sua preferenza per il puro piacere, egli costituisce comunque un significativo esempio di come, nell'ambito delle raccolte di racconti inglesi, gli autori cominciassero ad affrancarsi progressivamente dai vincoli dell'insegnamento moralistico da impartire al lettore. Alla fine del secolo, non mancheranno, infatti, scrittori che proclameranno con forza intenti esclusivamente edonistici.

### 3.2 IL DILETTO

Si è visto come raramente le raccolte di novelle neghino ai loro lettori una certa dose di piacere, anche nel caso in cui il moralismo riveste un ruolo centrale. Si possono individuare, anzi, esempi di opere in cui l'autore si dedica esclusivamente al perseguimento del diletto. Clements e Gibaldi spiegano:

If the wish of some novellists to instruct their readers corresponds to the dictum of the *Ars Poetica* of Horace, the often intense desire of a good many others solely to please seems to be derived from the more audience-conscious rhetorical tradition. Orators as well as courtiers engaged in "civil conversation" were continually made keenly aware that nothing is more important for the public speaker than winning the favor of the audience [...].<sup>134</sup>

Al contrario di quanto sostengono i due studiosi, però, il gruppo di scrittori di novelle che hanno individuato lo scopo della propria raccolta nel puro piacere non è numeroso. Nel contesto italiano, il modello boccacciano ha, infatti, reso molto forte l'associazione tra la novella e il principio del *miscere utile dulci*, cosicché le trasformazioni sono state spesso effettuate senza escludere questa doppia finalità, variando ora l'interpretazione dell'idea di utilità, ora lo spazio, più o meno consistente, riservato al piacere. L'appello al giovamento, inoltre, ha garantito una

---

<sup>134</sup> CLEMENTS – GIBALDI, *Anatomy of the Novella*, cit., p. 9.

certa nobilitazione del genere. Questo vantaggioso legame tra utilità e piacere ha, perciò, lasciato poco spazio in Italia a soluzioni alternative, proposte soltanto da alcuni autori cinquecenteschi tra coloro che in sede paratestuale si sono cimentati nell'illustrazione dei propri intenti: si tratta, in particolare, di Silvan Cattaneo e di Cristoforo Armeno. Il primo, nella lettera di dedica a Marcantonio da Mula, in apertura delle sue *Dodici giornate* (1553), scrive:

[...] dovendo, siccome io desidero (e per questo solo principalmente mi son mosso a tal fatica) darvi intiera notizia di alcuni famigliari ragionamenti avuti da una Compagnia di Scolari, ed altri gentil'uomini (tra li quali era ancor io) che per le vacanze, che là all'Agosto si soglion dare, eravamo quì [sic] da Padova pervenuti a *nostro diporto* in dodici siti li piu [sic] scelti di questo nostro lago, li quali anco in altrettanti giorni felicemente passarono: *la qual cosa immaginandomi per molti ragionevoli rispetti, che esser vi debbia di udirla caro, e dilettevole* [...].<sup>135</sup>

Nessun proposito didattico o moralistico viene qui espresso, anzi sul paratesto si riversa l'atmosfera distesa propria dell'intera raccolta, in cui il passatempo perfetto viene individuato nella conversazione tra gentiluomini, intervallata da pochi e brevi racconti in grado di allietare una vacanza sul Lago di Garda.

È, però, Cristoforo Armeno a proporre l'esempio più interessante di opera novellistica italiana improntata al puro diletto del lettore. Nel *Proemio* del suo *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* (1557), l'autore dichiara apertamente il suo debito nei confronti della città di Venezia: la stima per i Veneziani, che lo hanno accolto nella loro città a braccia aperte, lo ha indotto a realizzare un'opera con cui ripagare questa generosa ospitalità:

Quivi avendo io conosciuti gl'uomini in ogni professione molto studiosi, per le molte cortesie ch'io ho nella città loro ricevute, *ho voluto per loro diletto* coll'aiuto d'un carissimo amico mio dalla lingua mia [*scil.* il persiano] nell'italiana uno peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo trasportare: *il quale perché*

---

<sup>135</sup> S. CATTANEO, *Salò e la sua riviera*, Venezia, Presso Giacomo Tommasini, 1745, p. XLIV; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Dodici giornate*.

*io mi fo a credere che per la bellezza sua abbia molto i lettori a dilettere, spero di doverne della buona loro grazia far acquisto.*<sup>136</sup>

Cristoforo Armeno ritiene che al lettore non debba essere impartito alcun tipo di insegnamento e nemmeno che l'opera debba avere per il suo pubblico lo scopo di lenire affezioni fisiche o spirituali. Nonostante ciò, questi intenti non scompaiono del tutto dall'opera, ma vengono dislocati, andando ad interessare i personaggi che popolano la cornice. In essa si assiste all'innamoramento del principe Bahram, che, a causa della sparizione dell'amata Dilaram, si ammala gravemente. I tre figli del re di Serendippo, che sono giunti durante le loro peregrinazioni nel regno di Bahram (chiamato anche Beramo), spiegano che, per poter tornare in salute, il sovrano dovrà trascorrere sette notti conversando con una vergine e facendosi narrare dai migliori novellatori una novella al giorno. I cortigiani notano ben presto un miglioramento in Bahram, che, alla fine della settimana, torna perfettamente in forze e riesce anche a ritrovare la sua Dilaram. La parola, nel tempo del suo pronunciamento, salva così l'uomo della morte: questo potere salvifico ad essa accordato ricorda chiaramente il *Decameron*.

Nel descrivere la guarigione progressiva del sovrano, Cristoforo Armeno utilizza il lessico che viene abitualmente impiegato per designare la capacità delle novelle di *miscere utile dolci*: si legge, infatti, che «ricreatosi alquanto Beramo per la novella raccontagli [sic]» chi lo circonda si persuade che «l consiglio de' giovani [*scil.* i figli del re di Serendippo] gli avesse giovamento ad apportare».<sup>137</sup> Il doppio scopo di dilettere e giovare o, meglio, di dilettere per giovare viene, quindi, inserito come parte integrante della finzione letteraria: diventa uno spettacolo per il lettore, una piacevole storia a cornice di altre storie, mentre al pubblico è riservato il puro intrattenimento, spogliato di qualsiasi intento didattico-moralistico o catartico. Il *miscere utile dolci*, pur essendo "espulso" dal paratesto, rientra tramite una soluzione alternativa all'interno del *Peregrinaggio*.

La produzione inglese elisabettiana (e poi giacomiana), inaugurata da opere fortemente improntate al moralismo, fornisce, invece, negli anni un maggior

---

<sup>136</sup> CRISTOFORO ARMENO, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000, *Proemio*, par. 8; corsivi miei. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Peregrinaggio*.

<sup>137</sup> *Peregrinaggio*, sez. III, par. 1.

numero di esempi di raccolte di novelle dedicate al puro intrattenimento del lettore. Nella lettera ai lettori (*To the gentlemen readers, health*) di *Tarltons Newes out of Purgatorie* (1590), per esempio, l'anonimo autore afferma: «So gentlemen, I present you with a toy of Tarltons, called his newes out of Purgatory; which I desire you accept as curteously as *I offer willing to please*».<sup>138</sup> L'unica preoccupazione che il creatore di questa raccolta sembra avere è compiacere e intrattenere il suo pubblico. Non si tratta di un caso isolato: nel *Cobler of Caunterburie*, pubblicato nello stesso anno e ideato come una risposta polemica a *Tarltons Newes*, si assiste alla medesima affermazione di interesse per il puro piacere del lettore. In un passo di *The coblers epistle, to the gentlemen readers*, si legge:

Well howsoever, I haue found fault, and therefore haue I attempted to amende it [*scil. Tarltons Newes*], not in the correcting of his worke, but *in setting out one more pleasant, and more full of delightfull tales for all mens humours* [...].<sup>139</sup>

Viene così proposta una sfida a *Tarltons Newes* proprio sulla base del piacere che i racconti sono in grado di garantire al lettore. Qualsiasi scopo moralistico o didattico sembra aver perso attrattiva, un'ipotesi questa che trova conferma in quanto l'anonimo autore del *Cobler* afferma poco dopo, nella sua esaltazione del valore del diletto:

*Longer liues a merry man than a sad; a Cobler hath lesse cares then a King: and an hower past in honest myrth, is worth a tunne full of melancholy. Why were Tauernes inuented, but to ripen mens wits? And why were tales deuised, but to make men pleasant?*<sup>140</sup>

L'idea che il piacere rivesta una posizione centrale rimane costante nelle ristampe di entrambe le opere citate. Persino nella riedizione di *The Cobler of Caunterburie* del 1630, che vede la sostituzione di alcuni racconti, l'introduzione di nuovi

---

<sup>138</sup> *Tarltons Newes out of Purgatorie*, in *The Cobler of Caunterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987, p. 144; corsivi miei). D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Tarltons Newes*.

<sup>139</sup> *The Cobler*, p. 20; corsivi miei.

<sup>140</sup> *Ibid.*; corsivi miei.

personaggi, compreso un nuovo capo brigata (non più il *cobbler*, ma il *tinker*) e la modifica del titolo (da *The Cobler of Caunterburie* a *The Tinker of Turvey*), viene ripresa la lode del diletto, in quanto elemento fondamentale per rendere la vita migliore. Nelle lettera *The tinker hammers out an epistle, to all gentlemen*, che sostituisce quella del *cobbler*, viene fedelmente riadattato quanto già affermato dal ciabattino di Canterbury nella sua epistola: “Lives not a merry-man longer than a sad? Has not a tincker lesse care than a Tamberlaine the Great? Is not a houre in honest mirth, worth a vintner’s hogshead (that has no doings) full of melancholy?”.<sup>141</sup> Qualche anno prima di *The Tinker of Turvey*, è data alle stampe un’altra raccolta di racconti avente alcuni tratti simili: si tratta di *Westward for Smelts* (1620) di Kinde Kit of Kingstone. Nella sua lettera *To the reader*, l’autore sostiene di voler esclusivamente dilettere il lettore: «Reader, for thy pleasure have I (this once) left my oare and stretcher, and stretched my wit, to set downe the honest mirth of my merry fare fishwives [...]».<sup>142</sup>

È legittimo chiedersi come sia possibile che da opere molto fortunate come quella di Painter, che in quegli stessi anni erano ancora oggetto di ristampe e che proponevano il perseguimento tanto del diletto quanto dell’utilità, declinando quest’ultima in chiave fortemente moralistica, si giunga a raccolte che rifiutano qualsiasi proposito didattico, focalizzandosi esclusivamente sul piacere. Già George Pettie nel suo *A Petite Pallace* (1576) ha con tutta probabilità proposto un moralismo di facciata, se non addirittura una vera e propria parodia dell’atteggiamento da correttore di vizi proprio di Painter e Fenton. Eppure egli si è guardato bene dal negare che una raccolta di racconti abbia anche intenti didascalici. Il suo *Petite Pallace* può comunque costituire un’alternativa *in nuce*, in grado di condurre col tempo a soluzioni puramente edonistiche.

Il successo editoriale che fin dall’inizio ha arriso alle raccolte di racconti elisabettine ha, inoltre, messo in evidenza come la loro materia incontrasse i gusti

<sup>141</sup> *The Tinker of Turvey*, a cura di James O. Halliwell, London, Printed by Thomas Richards, 1859, p. IV. D’ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l’abbreviazione *Tinker*.

<sup>142</sup> KINDE KIT OF KINGSTONE, *Westward for Smelts*, a cura di James Orchard Halliwell, London, Printed for the Percy Society, 1848, p. 3; corsivi miei. D’ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l’abbreviazione *Westward*.



del pubblico inglese.<sup>143</sup> Come è stato suggerito in precedenza per il caso di Painter, sono state probabilmente proprio le tematiche amorose, incentrate su vicende tragiche e violente, piuttosto che gli insegnamenti di carattere moralistico, ad aver allettato i lettori.<sup>144</sup> Alla luce del successo commerciale di questa materia discutibile (ed effettivamente condannata in ambienti puritani e non),<sup>145</sup> le dichiarazioni moralistiche contenute nei paratesti dovevano suonare puramente strumentali, volte cioè a prevenire le critiche dei detrattori o a nobilitare un'opera che in realtà mirava all'ottenimento dei favori di un ampio pubblico in un periodo in cui la stampa inglese stava fiorendo. Questo potrebbe aver indotto gli autori di *Tarltons Newes*, *The Cobler of Caunterburie*, *Westward for Smelts* e *The Tinker of Turvey* ad abbandonare dichiarazioni di moralismo, sentite ormai come puramente di facciata per perseguire il puro intrattenimento, ritenuto lo scopo principale della *prose fiction* di derivazione novellistica.

Su questa scelta edonistica può aver influito anche il successo editoriale riscosso per tutto il Cinquecento e il Seicento inglesi da un'altra tipologia di raccolta di racconti in prosa, il *jest-book*, che F. P. Wilson definisce come «a collection of comic prose tales or anecdotes designed for the entertainment of the reader».<sup>146</sup> Ne sono degli esempi emblematici: *A. C. Mery Talys* (1526); *Mary Tales, Wittie Questions, and Quicke Answeres* (1567); *Pasquils Jests, Mixed with Mother Bunches Merriments* (1604); *The Pleasant Conceits of Old Hobson the Merry Londoner* (1607); *The Merry Tales of the Mad Men of Gottam* (1630). I legami delle quattro raccolte di novelle sopra menzionate con quest'altra tipologia di *prose fiction* sono evidenti e giustificano il fatto che alcuni studiosi abbiano catalogato *Tarltons Newes out of Purgatorie* e *The Cobler of Caunterburie* come

---

<sup>143</sup> Sulle letture diffuse nell'Inghilterra elisabettiana, cfr. H. S. BENNETT, *English Book and Readers, 1558 to 1603*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965; L. C. STEVENSON, *Praise and Paradox. Merchants and Craftsmen in Elizabethan Popular Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>144</sup> Cfr. HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit..

<sup>145</sup> Per quanto riguarda il *Palace of Pleasure* di William Painter, il primo tomo venne ripubblicato nel 1569 e nel 1575 (in quest'ultimo caso con un'aggiunta di sei racconti); il secondo volume attorno al 1580 (ca.). *Certaine Tragical Discourses* di Geoffrey Fenton venne ristampato nel 1579, mentre *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* venne riedito nel 1578 (ca.), 1585 (ca.), nel 1590 (ca.), nel 1608 e nel 1613.

<sup>146</sup> F. P. WILSON, *The English Jest-books of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in Id., *Shakespearian and Other Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1969, pp. 285-324: p. 286.

dei *jest-books*.<sup>147</sup> In generale, le raccolte di novelle e i *jest-books* presentano alcune somiglianze: entrambi, infatti, danno rilievo a vicende domestiche e verosimili piuttosto che alle fughe in ambienti esotici o al ricorso alla magia e al soprannaturale, come ha rilevato Robert Maslen. Lo studioso, infatti, pur distinguendo i *jest-books*, che definisce «miscellaneous collection of “merry tales”, which often mixes translations or adaptations from Latin, French, Italian, or German originals with native English anecdotes»,<sup>148</sup> da «longer, passion-centred narratives (*novelle* in Italian, *nouvelles* in French, “novels” in English) by distinguished writers»,<sup>149</sup> mette in luce il fatto che «the literary conventions that drive the jest-book are compatible with those that underpin the romantic *novella* [...]. Their separate treatment [...] should not obscure the fact that the two strands were [...] fellow-travellers».<sup>150</sup>

Ciò detto, le differenze tra queste due tipologie di raccolte di racconti sono forse ancora più rilevanti delle loro somiglianze: le raccolte di novelle, al contrario dei *jest-books*, non contengono soltanto racconti comici; i *jest-books*, inoltre, hanno un carattere fortemente popolareggiante e tendono a presentarsi come delle collezioni di aneddoti molto brevi, accostanti l'uno all'altro senza troppa preoccupazione per la struttura generale dell'opera. Anche Paul Salzman sottolinea la frammentarietà tipica dei *jest-books*:

Writers of jest-books did not move towards a greater “novelistic” unity of action and depth of characterization. In fact, any development one might detect indicates a move in the opposite direction, towards a concision bordering on increased fragmentation.<sup>151</sup>

Nelle raccolte di novelle, invece, l'organizzazione complessiva assume una notevole importanza e tradisce la presenza di un autore che agisce con consapevolezza. Nonostante i pareri a volte discordi, va, quindi, messo in luce che

---

<sup>147</sup> Cfr., tra gli altri, FERRARA, *Jests e Merry Tales*, cit.; R. W. MASLEN, *Realism*, in G. Braden, R. Cummings e S. Gillespie (a cura di), *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2: 1550-1660*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 347-356.

<sup>148</sup> MASLEN, *Realism*, cit., p. 348.

<sup>149</sup> Ivi, p. 347.

<sup>150</sup> Ivi, pp. 347-348.

<sup>151</sup> SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit., p. 204.

*Tarltons Newes* e *The Cobler of Caunterburie*, pur presentando delle somiglianze con i *jest-books* (nella fattispecie la vicinanza agli ambienti popolari inglesi nella caratterizzazione delle vicende narrate), sono più prossimi alle raccolte di novelle, sia per il debito nei confronti delle fonti italiane per la costruzione dei loro racconti, sia per la cura e l'attenzione rivolte alla realizzazione della cornice e all'uso dei paratesti. D'altro canto, anche Maslen riconosce la diversità di *Tarltons Newes* e *The Cobler of Caunterburie* rispetto agli altri *jest-books*, pur annoverando le due opere in questa categoria: egli nota, infatti, che i misteriosi autori di queste due raccolte dimostrano un «imaginative control over their unruly material, often by means of frame narratives».<sup>152</sup> Lo stesso dicasi per *The Tinker of Turvey* e *Westward for Smelts*: Ian Munro, per esempio, definisce quest'ultima raccolta «a collection of short comic novella».<sup>153</sup>

I *jest-books* e le raccolte di racconti novellistici sono, dunque, due tipologie di *prose fiction* differenti, per quanto avvicinabili. Ciò non toglie, però, che il mondo popolare e ridanciano dei *jest-books*, volti al puro intrattenimento del lettore anche attraverso il ricorso a temi triviali estranei a raccolte come *The Palace of Pleasure* o *Certaine Tragicall Discourses*, possano aver comunque influenzato gli autori di *Tarltons Newes*, *The Cobler of Caunterburie*, *Westward or Smelts* e *The Tinker of Turvey*. Il fatto che in queste quattro opere siano incluse, sia come personaggi dei racconti sia come membri della brigata, figure provenienti da certi sociali medio-bassi, se non addirittura umili (in *Westward for Smelts* le novellatrici sono tutte pescivendole), denota una certa apertura verso un pubblico molto più ampio rispetto a quello che, nonostante le dichiarazioni in sede paratestuale, poteva essere interessato alle serie disquisizioni moralistiche di Painter e Fenton. Si può, quindi, ipotizzare che gli autori delle quattro raccolte menzionate abbiano creato delle opere «ibride» guardando a modelli che stavano riscuotendo un notevole successo di pubblico.<sup>154</sup> Da un lato, è evidente l'attenzione alla strutturazione della raccolta, che rimanda non solo ai *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, ma

<sup>152</sup> MASLEN, *Realism*, cit., p. 348.

<sup>153</sup> I. MUNRO, «A Woman's Answer is Neuer to Seek»: *Early Modern Jestbooks, 1526-1635*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. XXII. F. Wilson definisce *Tarltons Newes*, *The Cobler of Caunterburie*, *The Tinker of Turvey* e *Westward for Smelts* delle «English collections of comic novelle» (WILSON, *The English Jest-books*, cit., p. 305).

<sup>154</sup> Cfr. in merito anche FERRARA, *Jests e Merry Tales*, cit., p. 216.

anche, per materia e stilemi, alla novellistica italiana o a quella inglese ad essa ispirata; dall'altra, viene dato maggior rilievo a ciò che il pubblico inglese sembrava apprezzare per la maggiore. Vengono, infatti, anglicizzati i racconti, ma anche i tratti comportamentali dei personaggi delle brigate. A ciò va ad aggiungersi il fatto che non si hanno più tentativi di nobilitare l'opera insistendo sulla sua utilità didattica e/o morale: i *jest-books* dimostravano e dimostreranno ancora a lungo che dilettere il lettore era più produttivo che cercare di redarguirlo.

Tra le motivazioni che possono aver indotto gli autori di *Tarltons Newes*, *The Cobler of Caunterburie*, *Westward for Smelts* e *The Tinker of Turvey* ad enfatizzare esclusivamente la componente del diletto non va dimenticata la possibile influenza esercitata da un'altra raccolta di racconti di età elisabettiana, che ha riscosso un grande successo, venendo più volte ristampata: si tratta di *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1581) di Barnabe Riche.<sup>155</sup> Essa rappresenta la prima opera novellistica inglese il cui autore dichiara apertamente di voler soltanto dilettere il proprio pubblico. Nella lettera *To the right courteous gentlewomen, both of England and Ireland*, rivolgendosi alle sue dedatarie, Riche proclama: «My last request is that *at your pleasures* you shall peruse them [*scil.* i suoi racconti], and with your favors you will defend them [...]».<sup>156</sup> L'associazione tra puro diletto e pubblico femminile è ribadita anche in altre zone dei paratesti autoriali, che introducono l'opera. Nell'epistola *To the noble soldiers both of England and Ireland*, per esempio, si legge: «But I trust I shall please gentlewomen, and that is all the gain that I look for».<sup>157</sup> Nella terza ed ultima lettera prefatoria, intitolata *To the readers in general*, l'autore torna a ribadire di voler intrattenere i lettori, allargando, però, lo spettro dei beneficiari dalle sole donne ad un pubblico più generico. Spiega, infatti: «Trusting that as I have written them [*scil.* i suoi racconti] in jest, so thou wilt read them *but to make thyself merry*, I wish they might as well *please thee in the reading* as they displease me in putting them forth».<sup>158</sup>

<sup>155</sup> L'opera venne ristampata nel 1583, nel 1594 e nel 1606.

<sup>156</sup> *Riche his Farewell*, p. 126; corsivi miei.

<sup>157</sup> Ivi, p. 128.

<sup>158</sup> Ivi, p. 135; corsivi miei.

Nonostante le apparenze, però, l'opera di Riche costituisce un caso alquanto complesso: mentre Kinde Kit of Kingstone e gli anonimi autori di *Tarltons Newes*, *The Cobler of Caunterburie* e *The Tinker of Turvey* dichiarano pacificamente il loro intento edonistico, esaltando in alcuni casi, come si è visto, la positività di una vita lieta, le lettere prefatorie di *Farewell to Militarie Profession* si contraddicono l'una con l'altra sotto svariati aspetti, pur non negando mai il desiderio di dilettere il pubblico. Nella prima (*To the right courteous gentlewomen, both of England and Ireland*), rivolta alle donne inglesi e irlandesi, Riche sostiene di aver voluto abbandonare la carriera militare per dedicarsi a servire le destinatarie attraverso le sue opere letterarie, essendosi reso conto che è molto più apprezzato e fruttuoso fare lo scrittore che il soldato. L'atteggiamento scanzonato e ammiccante di questa lettera è in netto contrasto con quello proposto nella successiva (*To the noble soldiers both of England and Ireland*), in cui Riche, rivolgendosi ai soldati, condanna la società contemporanea proprio perché essa privilegia saltimbanchi e giullari ai nobili uomini d'armi. L'ultima epistola, quella al lettore (*To the readers in general*), presenta l'immagine di un autore meno deluso, ma che si dice pur sempre quasi costretto a dare alle stampe i propri racconti. Se alcuni studiosi hanno focalizzato la loro attenzione sul desiderio di Riche di allietare i suoi lettori,<sup>159</sup> altri hanno voluto vedere nelle contraddizioni che caratterizzano le epistole dedicatorie una denuncia dei mali del tempo, veicolata dalla particolare associazione tra pubblico femminile e attività letteraria.<sup>160</sup> In merito alla definizione dello scopo dell'opera, il caso di Riche risulta particolarmente significativo, in quanto costituisce una sorta di anello di congiunzione tra Pettie, che mette sotteraneamente in dubbio il ricorso al moralismo, e le successive raccolte di racconti, che si dedicano apertamente al perseguimento del puro diletto. La situazione si complica, invece, se l'analisi dei paratesti e dei racconti di Riche si estende ad altre problematiche, anch'esse di notevole importanza nel campo della novellistica, come la determinazione del pubblico. In *Farewell to Militarie Profession*, si assiste, infatti, ad un'evidente

<sup>159</sup> Cfr. CRANE, *Wit and Rhetoric*, cit.; CRANFILL, *Introduction*, cit.; BEECHER, *Introduction*, cit..

<sup>160</sup> Cfr., tra gli altri, L. WOODBRIDGE, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind*, Urbana, University of Illinois Press, 1984; LUCAS, *Writing for Women*, cit.; FLEMING, *The Ladies' Man*, cit.; RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit.; HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit..

associazione tra scopo edonistico, materia amorosa e pubblico femminile, un legame che è ha fatto discutere gli studiosi per le implicazioni, non sempre positive, che esso comporta e di cui si discuterà nel prossimo capitolo.

Il motivo dello scopo dell'opera ha permesso di concentrare l'attenzione su alcuni interessanti aspetti nel rapporto tra novellistica italiana e inglese. Innanzitutto si è notato come, da una maggiore dedizione al piacere, la novella in Italia sia stata traghettata verso un moralismo rigido, che, pur non negando la componente del diletto, ne ha limitato comunque la portata. Al contrario, in Inghilterra, si è assistito in generale ad una graduale apertura verso l'intrattenimento, che in molte raccolte è giunto a soppiantare del tutto il giovamento moralistico che tanta parte aveva avuto nel momento in cui il genere novella era stato scoperto in epoca elisabettiana. L'influenza di una forma di prosa popolare autoctona, il *jest-book*, dedicata al puro piacere, può aver agevolato questa apertura verso il diletto a discapito del moralismo.

In questo contesto, alcuni autori rappresentano dei casi di studio di particolare interesse, proprio per il loro legame con il mondo italiano: Painter e Fanton, pur promuovendo una morale diversa da quella della Chiesa post-tridentina, hanno manifestato un atteggiamento molto simile a quello degli scrittori della Controriforma, forse dovuto proprio all'influenza di questi ultimi, oltre che dei loro traduttori francesi. Ciò vale in particolare per Painter, che ha testimoniato di conoscere sia Cinzio sia Erizzo. I legami di Whetstone con l'Italia sono ancora più interessanti: non solo il mondo da lui costruito nel suo *Heptameron*, ma l'intera impostazione della sua raccolta derivano da modelli italiani, sia novellistici sia trattatistici (*Cortegiano*). Riche, infine, che ha dichiarato i suoi debiti nei confronti delle «Italian histories»,<sup>161</sup> ha creato una peculiare associazione tra tematiche amorose, piacere e lettrici, che non può non ricordare il modello boccacciano, declinato, però, in maniera del tutto personale, come si vedrà nel prossimo capitolo. Le testimonianze in merito al legame tra Italia e Inghilterra e le rielaborazioni dei modelli italiani si moltiplicano e rivelano degli aspetti utili per

---

<sup>161</sup> Cfr. Capitolo 2.

comprendere le operazioni messe in atto dai diversi autori, inserendoli in un quadro più ampio di rapporti di affinità e divergenze.

## **CAPITOLO 4**

### **LA DETERMINAZIONE DEL PUBBLICO**

#### **4.1 LETTERE DEDICATORIE E LETTERE AL LETTORE**

Le informazioni in merito allo scopo dell'opera, alle sue fonti e ai suoi modelli sono inserite all'interno di paratesti che prendono generalmente la forma di lettere di dedica con funzione prefativa. In questi casi, il destinatario primario è esplicitamente dichiarato e la sua individuazione può rivelarsi significativa qualora gli studiosi desiderino identificare il pubblico a cui guardavano gli autori delle raccolte di novelle.

Molti paratesti introduttivi sono costituiti da epistole dedicatorie ad un patrono, rappresentato ora da un gentiluomo ora da una nobile dama, ai quali l'autore, da un lato, rivolge i tradizionali omaggi encomiastici, dall'altro, propone una discussione sui dettagli formali e contenutistici della propria opera. La casistica in merito è molto ampia, sia in Italia sia in Inghilterra, e si allinea con la tradizione dell'omaggio remunerato, che tanta parte ha avuto nella tradizione letteraria europea. Tra gli autori italiani che hanno fatto uso di lettere dedicatorie a un mecenate vanno annoverati Masuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti, Agnolo Firenzuola, Girolamo Parabosco, Matteo Bandello, Silvan Cattaneo, Giraldo Cinzio. Nell'Inghilterra elisabettiana si possono nominare William Painter, Geoffrey Fenton, George Whetstone e Robert Greene.

Rientrando nel tradizionale sistema della ricompensa in seguito ad un omaggio pubblico, queste epistole dedicatorie sono rivolte esclusivamente a membri di classi sociali elevate: ciò naturalmente non esclude che le opere da esse introdotte fossero lette da un pubblico molto più ampio, di cui, però, non aiutano a definire chiaramente né l'identità né l'entità. Allo stesso tempo, con l'avvento e lo sviluppo della stampa, il ruolo inizialmente centrale di queste dediche comincia a dissolversi. Pur non venendo mai meno e mantenendo la funzione di prefazioni con intento esegetico, esse vengono sempre più spesso accompagnate da altre lettere prefatorie, indirizzate a figure alternative, nel caso specifico al generico lettore. Se gli appelli ai lettori (o alle lettrici, come si vedrà) sono presenti in apertura o in chiusura di molte novelle italiane e inglesi, la creazione di paratesti



ad essi specificamente dedicati tradisce l'esigenza da parte dell'autore di creare un rapporto più immediato con il proprio pubblico, cercando di invogliarlo alla lettura e di influenzare il modo in cui esso poteva recepire l'opera stessa. L'utilizzo di lettere prefatorie al lettore conta svariati esempi, come dimostra la seguente tabella.

<b>Bandello</b>	<i>Novelle</i> (Parti I-III: 1554, Parte IV: 1573)	<i>Il Bandello ai candidi ed umani lettori</i> (Parte I) <i>Il Bandello ai lettori</i> (Parte II) <i>Il Bandello ai candidi e umanissimi lettori salute</i> (Parte III) <i>Il Bandello ai candidi lettori salute</i> (Parte IV)
<b>Fortini</b>	<i>Le giornate delle novelle dei novizi</i> (1555-1561)	<i>Al lettore</i>
<b>Painter</b>	<i>The Palace of Pleasure</i> (tomo I: 1566; tomo II: 1567)	<i>To the reader</i> (tomo I) <i>To the reader</i> (tomo II)
<b>Pettie</b>	<i>A Petite Pallace of Pettie his Pleasure</i> (1576)	<i>The printer to all readers of this booke</i>
<b>Smythe</b>	<i>Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories</i> (1577)	<i>T. N. to the curteous, friendlye, and indifferent reader</i>
<b>Riche</b>	<i>Riche his Farewell to Militarie Profession</i> (1581)	<i>To the readers in generall</i>
<b>Whetstone</b>	<i>An Heptameron of Civill Discourses</i> (1582)	<i>Unto the friendly reader</i>
<b>Bargagli</b>	<i>I trattenimenti</i> (1587)	<i>Al discreto lettore</i> <sup>1</sup>
<b>Greene</b>	<i>Penelopes Web</i> (1587)	<i>To the gentlemen readers</i>
<b>Greene</b>	<i>Perimedes the Blacke-Smith</i> (1588)	<i>To the gentlemen readers</i>
<b>Anon.</b>	<i>Tarltons Newes out of Purgatorie</i> (1590)	<i>To the gentlemen readers</i>

<sup>1</sup> Questa avvertenza al lettore è collocata tra la fine della Parte Seconda e l'inizio della Parte Terza dei *Trattenimenti*.

<b>Anon.</b>	<i>The Cobler of Caunterburie</i> (1590)	<i>The coblers epistle, to the gentlemen readers</i>
<b>Costo</b>	<i>Il fuggilozio</i> (1596)	<i>A' lettori</i>
<b>Kinde Kit of Kingstone</b>	<i>Westward for Smelts</i> (1620)	<i>To the reader</i>
<b>Anon.</b>	<i>The Tinker of Turvey</i> (1630)	<i>The tinker hammers out an epistle, to all gentlemen</i>

Come le lettere di dedica al mecenate, anche le epistole al lettore hanno funzione prefativa: in un dialogo più ravvicinato con il fruitore dell'opera, l'autore si concentra su specifici aspetti della propria raccolta, dalla tipologia degli argomenti trattati all'illustrazione degli scopi benefici dei racconti. Non mancano casi in cui l'autore invita i lettori a prendere le difese dell'opera contro eventuali detrattori, come avviene nelle lettere di dedica ai patroni. Tuttavia, è più frequente che lo scrittore inviti più semplicemente il suo pubblico alla lettura, augurandosi che l'opera possa incontrare i gusti dei destinatari.

D'altro canto, è l'esistenza di lettere esplicitamente e specificamente rivolte al lettore ad essere di per sé significativa. Osservando i dati che emergono dalla tabella, si nota come le opere novellistiche dotate di questo genere di paratesto risalgano almeno alla metà del Cinquecento, ossia al momento in cui la stampa aveva ormai messo radici e rivoluzionato la circolazione libraria. L'epistola al lettore sembra essere, quindi, caricata di molteplici scopi, che travalicano quelli encomiastici ed esegetici propri delle lettere dedicatorie al patrono: oltre ad illustrare le caratteristiche della raccolta, l'epistola al lettore deve promuoverne i lati positivi ed invogliare il maggior numero possibile di persone all'acquisto e alla lettura. Essa costituisce un'introduzione e, in un certo senso, una forma di pubblicizzazione dell'opera. Rivolgendosi ad un generico lettore, infatti, l'autore tende a sottolineare la grande varietà di persone che possono trovare la sua opera non solo interessante, ma anche utile. I dettagliati discorsi, volti a sottolineare i vantaggi che si possono trarre dai racconti, mettono in luce la volontà di coinvolgere un ampio uditorio. Si pensi, per esempio, alle due epistole *To the reader* in apertura dei due tomi del *Palace of Pleasure* di William Painter, che

ricorre con insistenza all'aggettivo *all* per connotare la schiera dei suoi (auspicabili) lettori:

Finallye, *for all states and degrees*, in these Nouelles be sette forth singuler documentes and examples, right commodious and profitable to them that will vouchsafe to reade them. [...] Delectable they be (no doubt) *for al sortes of men* [...]. These Nouelles then, being profitable and pleasaunt Histories, *apt and meete for all degrees*, I truste the indifferent Reader, *of what complexion, nature and disposition so euer he bee*, will accepte in good parte [...].<sup>2</sup>

Painter si rivolge qui, in particolare, all'«indifferent reader», ossia al lettore neutrale, non viziato da pregiudizi moralistici o di altra natura e in grado per questo di valutare con obiettività l'opera che si trova davanti.<sup>3</sup> A questo destinatario *super partes* l'autore ribadisce più volte l'apertura della sua raccolta ad una *readership* senza limiti di classe, di età o di sesso.

La lettera *To the reader*, in apertura del secondo volume del *Palace of Pleasure*, pur confermando i contenuti dell'omonima epistola del primo volume, enfatizza la varietà sociale dei potenziali lettori:

To be short, *the contentes of these Nouels from degre of highest Emperour, from state of greatest Quene and Lady, to the homelye Cuntry peasant and rudest vilage girle*, may conduce profite for instruction, and pleasure for delight. They offer rules for auoiding of vice and imitation of vertue *to al estates*. This boke is a very Court and Palace *for al sortes* to fixe their eies therein, to vew the deuoyres *of the Noblest*, the vertues *of the gentlest*, and the duetyes *of the meanest*.<sup>4</sup>

Il successo editoriale della raccolta di Painter può aver avuto un certo peso nell'influenzare le strategie comunicative di altri autori inglesi che, dopo di lui, si sono dedicati alle raccolte di racconti. Dichiarazioni simili, infatti, si riscontrano

---

<sup>2</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 1, p. 13; corsivi miei.

<sup>3</sup> L'*Oxford English Dictionary* riporta la seguente definizione per l'aggettivo «indifferent»: «Without difference of inclination; not inclined to prefer one person or thing to another; unbiased, impartial, disinterested, neutral; fair, just, even, even-handed» (cfr. «indifferent, adj.1, n., and adv.», *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, edizione online, Dicembre 2016). D'ora in avanti si farà riferimento a questo dizionario con la sigla *OED*.

<sup>4</sup> *Palace of Pleasure*, vol. 2, p. 157; corsivi miei.

in altre lettere prefatorie al generico lettore, in cui viene ribadita l'idea che le raccolte di novelle sono volutamente rivolte ad un ampio pubblico. In *The coblers epistle, to the gentlemen readers*, in apertura del *Cobler of Caunterburie*, l'idea che chiunque possa essere coinvolto positivamente nella lettura dell'opera viene veicolata tramite il riferimento a molteplici lettori, identificati in base a precise coordinate sociali:

*Here is a gallimaufre of all sorts, the Gentlemen may finde Salem, to sauour their eares with Iestes: and Clownes plaine dunstable dogrell to make them laugh, while their leather buttons flie off. When the Farmer is set in his Chaire turning (in a winters euening) the crebbe in the fier, heere may hee heare how his sonne can reade, and when he hath done laugh while his belly akes. The old wiues that wedded themselues to the profound histories of Robin hood, Clim of the Clough, and worthy syr Isembas: may here learne a tale to tell amongst their Gossippes. Thus haue I sought to feed all mens Fancies [...].*<sup>5</sup>

L'anonimo autore del *Cobler* vuole chiaramente sottolineare che nessun limite di classe può ostacolare la fruizione della sua opera. Herbert Wright, pur riconoscendo in questo scrittore una persona di cultura, ritiene che egli mirasse ad un pubblico di estrazione prettamente popolare.<sup>6</sup> Tuttavia, il riferimento ai *gentlemen* non può essere passato sotto silenzio, soprattutto considerando il fatto che, nella lettera al lettore della riedizione dell'opera del 1630, avente il titolo di *The Tinker of Turvey*, ogni richiamo a lettori di classi sociali elevate viene meno:

*Here's a gallimawfry of all sorts: the wayting wench has jests to make her merry, and clownes plaine dunstable dogrell, for them to laugh at till their leather buttons flye off. A farmer sitting in 's chayre, and turning a crab in the fire, may here picke out a tale to set his chops a grinning till his belly akes. Old wives, that have wedded themselves to Robin Hood, Clim a the Clough, Tom Thumb, Fryer and the Boy, and*

---

<sup>5</sup> *The Cobler*, pp. 20-21; corsivi miei.

<sup>6</sup> WRIGHT, *Boccaccio in England*, cit., p. 165.

worthy Sir Isenbras, may out of this Budget finde something to maintaine a Gossiping [...].<sup>7</sup>

Parallelamente alla scomparsa del riferimento ai gentiluomini si ha anche quella della dichiarazione finale di aver soddisfatto i desideri di ogni sorta di persone («Thus haue I sought to feed all mens Fancies»). Le modifiche apportate alla lettera del *tinker* nell'edizione 1630 mettono maggiormente in luce le affermazioni contenute in quella del *cobbler* nell'edizione 1590, dove l'autore si propone di accontentare tanto i signori quanto gli umili lavoratori, tanto gli uomini quanto le donne.

La tabella sopra proposta consente un'ulteriore osservazione: l'incidenza di lettere esplicitamente rivolte al generico lettore è inferiore nella tradizione delle raccolte novellistiche italiane rispetto a quella inglese. La novella italiana, affondando le sue radici nel Medioevo, è rimasta legata per molto tempo alla tradizione della dedica encomiastica. Solo nel secondo Cinquecento, accanto all'epistola rivolta al mecenate, cominciano a farsi strada le lettere al lettore, che rivelano come gli autori avessero cominciato a maturare una maggiore consapevolezza delle leggi del mercato librario. Non è forse un caso che proprio Bandello e Costo, che hanno riscosso un notevole successo editoriale, rappresentino gli esempi più interessanti di novellatori italiani che hanno fatto uso di lettere al lettore.

D'altro canto, la tendenza, che si riscontra nel contesto inglese, conferma il ruolo giocato dalla stampa in merito all'attenzione per il pubblico: essendo cronologicamente collocate in un'epoca in cui l'editoria era ormai fiorente, le raccolte di racconti di età elisabettiana presentano fin da subito lettere ai lettori. Tale utilizzo suggerisce che le opere in questione fossero effettivamente pensate per il mercato editoriale e mirassero a conquistarne una parte consistente. In questo contesto è chiaro che l'insistenza sulla presentazione della raccolta novellistica come una lettura adatta ad un'ampia gamma di fruitori costituisce *in primis*, anche se non esclusivamente, una “manovra di marketing”. La capacità di attirare un pubblico diversificato, infatti, non è proposta nelle sole lettere al

---

<sup>7</sup> *Tinker*, pp. V-VI; corsivi miei.

lettore, ma anche in alcuni frontespizi. In un testo a stampa, la *title page* costituisce, infatti, il “luogo” che, per eccellenza, è in grado di raggiungere con immediatezza un compratore, attirandone l’attenzione e invogliandolo all’acquisto. Così, nell’*Heptameron of Civill Discourses* (1582) di George Whetstone, il frontespizio descrive chiaramente il variegato ventaglio di lettori, che possono trovare la raccolta adeguata alle proprie esigenze:

In whose behauiors, *the better*  
*sort, may see*, a representation of their own Vertues:  
*And the Inferiour, may learne* such Rules of Civil Go-  
 uernment, as wil rase out the Blemish of their basenesse:  
 Wherin, is Renowned, the Vertues, of a most Honou-  
 rable and braue mynded Gentleman.  
 And herein, also, [as it were in a Mirroure] *the Vnmarried*  
*may see* the Defectes whiche Eclipse the Glorie of MARIAGE:  
*And the wel Married, as in a Table of Housholde Lawes, may cull*  
*out needefull Preceptes* to estahlysh their good Fortune.<sup>8</sup>

Se le raccolte novellistiche inglesi sono collocate in un’epoca in cui la stampa, ormai affermata, ne ha chiaramente condizionato la struttura paratestuale, il caso delle raccolte italiane è ben diverso. Il passaggio dalla trasmissione manoscritta di epoca tardo-medievale al progressivo imporsi della stampa ha reso certamente più complesso il rapporto dell’autore con un ampio pubblico. Nonostante in Italia non si sia manifestato un uso sistematico di paratesti indirizzati esplicitamente ai lettori, si hanno comunque delle prove che, nel pieno Cinquecento, gli scrittori avessero a cuore l’ampia circolazione della propria opera. Un caso particolarmente significativo è quello di Giraldo Cinzio.<sup>9</sup> Nonostante la grande quantità di lettere di dedica e paratesti di altro genere che contornano le novelle degli *Ecatommiti*, nessuno di essi è rivolto al generico lettore; eppure nella lettera

<sup>8</sup> *Heptameron*, p. [Ai r]; corsivi miei.

<sup>9</sup> Sull’attenzione che Cinzio rivolse alla preparazione dell’edizione a stampa degli *Ecatommiti*, si vedano: S. VILLARI, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Gli ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. IX-CXXVIII; EAD., *Nota al testo*, in Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Gli ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 1999-2074.

di dedica della Prima Parte, indirizzata a Emmanuele Filiberto di Savoia, Cinzio proclama che era sua intenzione «addurre in questa opera avvenimenti simigliantissimi al vero, i quali potessero portare, con onesto diletto, qualche profitto *ad ogni sorte di persone*».<sup>10</sup> Apparentemente, quest'apertura a qualsiasi tipo di lettore è dettata dalla volontà di veicolare a quante più persone possibile l'utile insegnamento contenuto nelle novelle. Allo stesso tempo, però, la promessa di giovamento a quanti semplicemente decidessero di leggere l'opera suggerisce l'idea che l'autore desiderasse conquistare un ampio pubblico, garantendosi così un notevole successo, che, in effetti, gli *Ecatommiti* raggiunsero. La stessa associazione delle novelle a disquisizioni di carattere retorico-filosofico (i *Dialoghi della vita civile*) suggerisce il desiderio di accontentare un uditorio non solo consistente, ma anche diversificato, come ha notato Susanna Villari:

La coesistenza di diversi livelli di analisi etico-filosofica e socio-politica all'interno dell'opera si traduce dunque in una vistosa integrazione dei generi della novellistica e del trattato dialogico, con l'obiettivo di consentire una larga fruizione del testo (da parte di un pubblico attratto da una "facile" evasione fino alla schiera degli studiosi più intransigenti [...]); ma nello stesso tempo con la precisa volontà di invitare gli intellettuali impegnati in astrattezze teoriche e profonde speculazioni ad abbassare lo sguardo verso la quotidianità, e le persone comuni a innalzarlo verso più alte interpretazioni e finalità.<sup>11</sup>

Questi indizi testuali rendono legittimo supporre che anche Cinzio mirasse ad un successo editoriale, che, oltre alla fama, comportasse anche un guadagno. Egli ha comunque accordato un'evidente preminenza alla tradizionale dedica al patrono: le numerose epistole apposte alle singole Deche degli *Ecatommiti* sono rivolte, infatti, ad illustri destinatari e, pur avendo anche ruolo prefativo, mantengono soprattutto una funzione encomiastica, rimandando, come tali, al rapporto (anche economico) tra letterato e mecenate. Il confronto con Bandello è significativo: nelle *Novelle*, infatti, se ogni racconto è preceduto da una lettera di dedica a signori e illustri dame, ciascuna delle quattro Parti, in cui è articolata la raccolta, è

---

<sup>10</sup> *Ecatommiti, Dedicata Parte Prima*, par. 3; corsivi miei.

<sup>11</sup> VILLARI, *Introduzione*, pp. XVII-XVIII.

introdotta da una lettera al lettore. Bandello, quindi, manifesta già una notevole consapevolezza dell'importanza di un rapporto più diretto con i lettori, che viene, invece, trascurato da Cinzio, ancora legato ad un sistema di dedica encomiastica, che può forse suggerire una posa più aristocratica, tipica di chi non è ancora pronto ad “abbassarsi” del tutto alle leggi del mercato editoriale.

Al di là delle dediche ai lettori, la stampa ha condizionato fortemente il genere novellistico italiano attraverso una standardizzazione non solo della struttura delle raccolte, ma anche dei loro contenuti:

La convinzione di essere entrati, durante il XVI secolo, nella “galassia Gutenberg”, induce a credere che l'incontro della narrativa con la stampa sia stato risolutivo, da un lato nel favorire la stereotipicità del messaggio boccacciano, d'altro lato nel suggerirne ritocchi ed adattamenti che lo rendessero accettabile ad un pubblico prevedibilmente non omogeneo, certamente più largo di quello di un tempo, se non altro per la maggiore disponibilità di testi che la nuova industria procura.<sup>12</sup>

In queste forme di normalizzazione della raccolta di novelle, non va dimenticato comunque il peso giocato da Bembo: con le *Prose della volgar lingua* (1525), Boccaccio viene consacrato a tutti gli effetti come modello della prosa letteraria. Ne consegue che la necessità di confrontarsi con il magistero del *Decameron* abbia influito non poco sulle forme di progressiva standardizzazione del genere novellistico, parallelamente agevolate anche dalla stampa.

Al contrario, in Inghilterra gli autori di raccolte di racconti all'italiana, fatta eccezione per il solo Chaucer, hanno cominciato ad operare in un'epoca in cui il nuovo mercato librario era già pienamente funzionante. Essi dovevano essere, quindi, ben consapevoli del suo funzionamento, tanto che hanno creato da subito una tipologia di opera in cui il rapporto dell'autore non solo con il mecenate, ma anche con il pubblico generico ha avuto un ruolo centrale. L'associazione bandelliana di dedica encomiastica e dedica al lettore si riscontra, infatti, in molti autori di età elisabettiana e giacomiana; anzi, Roger Pooley ha osservato che era raro, in particolare nel campo della *prose fiction*, che un autore del secondo

---

<sup>12</sup> GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto*, cit., p. 151.



Cinquecento si appellasse ad un mecenate senza anche rivolgersi esplicitamente ad un pubblico più ampio.<sup>13</sup>

L'attenzione ai lettori, in contesto elisabettiano, è associata anche al loro progressivo aumento numerico: erano sempre di più non solo le donne, ma anche gli esponenti della classe media in grado di leggere; entrambi, inoltre, manifestavano un interesse crescente per le opere di intrattenimento. Helen Hackett sottolinea, infatti, che gli scrittori di letteratura di intrattenimento si rivolgevano al loro pubblico definendolo «not only as female but also as middling in class. Lyly, Rich and Greene described their imagined readers as “gentlewomen”: that is, of the gentry class, a notch below the nobility, but able to live without recourse to manual labour».<sup>14</sup>

L'osservazione di Hackett introduce un'altra questione centrale nel contesto dell'individuazione dei destinatari delle raccolte di racconti: il ruolo delle donne. Il legame tra novella e pubblico femminile risale, infatti, al *Decameron* e da allora sembra essere diventato inscindibile. La presenza delle donne, come destinatarie, novellatrici e protagoniste delle novelle stesse, ha condizionato fortemente il genere novellistico. Se la correlazione tra pubblico femminile e novelle e la designazione delle donne come destinatarie privilegiate per questo tipo di produzione letteraria sono innegabili e accomunano autori italiani e inglesi, è legittimo chiedersi quale sia il significato della relazione tra donne e genere novellistico e, soprattutto, se esso rimanga costante nel tempo o non assuma, piuttosto, valenze diverse a seconda delle epoche e dei contesti storico-culturali in cui è impiegato.

## 4.2 LA DEDICA ALLE DONNE

Il rapporto tra pubblico femminile e novelle è testimoniato da diverse pratiche: si hanno, innanzitutto, paratesti indirizzati alle donne in generale, individuate come pubblico privilegiato della raccolta novellistica; non mancano casi in cui il mecenate a cui è rivolta l'epistola dedicatoria sia una signora di illustri natali;

---

<sup>13</sup> R. POOLEY, *The Double Preface in Early Modern Fiction*, in W. Görtzschacher e H. Klein (a cura di), *Narrative Strategies in Early Modern English Fiction*, Lewiston Slazburg, The Edwin Mellen Press, 1995, pp. 53-65: p. 53.

<sup>14</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 20.

sono frequenti, inoltre, gli appelli alle donne da parte del narratore in apertura o in chiusura delle singole novelle; non va, infine, dimenticata l'alta incidenza di presenze femminili tra i membri delle brigate di novellatori, che popolano la cornice. Sono le dediche dirette alle donne a costituire, in particolare, un interessante oggetto d'analisi:

DEDICHE ALLE DONNE		
<b>Boccaccio</b>	<i>Decameron</i> (ca. 1350)	<i>Proemio</i>
<b>Firenzuola</b>	<i>I ragionamenti</i> (1523-25)	<i>Introduzione alla Giornata I</i>
<b>Straparola</b>	<i>Le piacevoli notti</i> (Libro I: 1550; Libro II: 1553)	- <i>Orfeo dalla Carta, alle piacevoli e amoroze donne salute</i> (Libro I) - <i>Alle graziose e amorevoli donne Giovan Francesco Straparola da Caravaggio salute</i> (Libro II)
<b>Pettie</b>	<i>A Petite Pallace</i> (1576)	<i>Epistle to the gentle gentlewomen readers</i>
<b>Riche</b>	<i>Riche his Farewell to Militarie Profession</i> (1581)	<i>To the right courteous gentlewomen, both of Englande and Irelande</i>
<b>Greene</b>	<i>Penelopes Web</i> (1587)	<i>To the courteous and courtly ladies of England</i>
DEDICHE AD UN MECENATE DI SESSO FEMMINILE		
<b>Masuccio Salernitano</b>	<i>Novellino</i> (ca. 1476)	Ippolita d'Aragona, duchessa dei Calabria
<b>Firenzuola</b>	<i>I ragionamenti</i> (1523-25)	Caterina Cibo
<b>Bandello</b>	<i>Novelle</i> (1554 e 1573)	Numerose dediche di singole novelle
<b>Fortini</b>	<i>Le giornate delle novelle dei novizi</i> (1555-1561)	Faustina Braccioni
<b>Giraldi Cinzio</b>	<i>Gli ecatommiti</i> (1565)	- Laura Eustochia da Este (Deca III); - Margherita di Francia, duchessa di Savoia (Deca V)
<b>Fenton</b>	<i>Certaine Tragicall Discourses</i> (1567)	Lady Mary Sydney
<b>Bargagli</b>	<i>I trattenimenti</i> (1587)	Fulvia Spannocchi dei Sergardi
<b>Greene</b>	<i>Penelopes Web</i> (1587)	Lady Margaret (contessa di Cumberland) e Lady Anne (contessa di Warwick)

Boccaccio ha chiaramente dato inizio a questa stretta correlazione tra pubblico femminile e novella. Nel *Proemio* al *Decameron* spiega che il lettore privilegiato al quale si rivolge è costituito dalle donne innamorate e illustra i motivi che lo avrebbero indotto a questa scelta:

E quantunque il mio sostentamento, o conforto che vogliam dire, possa essere e sia a' bisognosi assai poco, nondimeno parmi quello doversi più tosto porgere dove il bisogno apparisce maggiore, sì perché più utilità vi farà e sì ancora perché più vi fia caro avuto. E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare? Esse dentro a' delicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempi nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. [...] Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcolaio, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo [...].<sup>15</sup>

Partendo dal principio che «umana cosa è aver compassione degli afflitti»,<sup>16</sup> Boccaccio individua nelle donne innamorate i soggetti più bisognosi del suo aiuto e scrive le sue novelle in modo tale che possano essere loro utili per sopportare le pene amorose.<sup>17</sup> Al contrario delle donne, infatti, gli uomini hanno la possibilità di

---

<sup>15</sup> *Decameron, Proemio*, parr. 8-13.

<sup>16</sup> Ivi, *Proemio*, par. 2.

<sup>17</sup> Per il pubblico femminile del *Decameron*, cfr. anche G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1972, in particolare il capitolo 1: «[...] si tratta di una femminile *élite*, di un'accolta tutt'altro che indifferentemente messa insieme. La scelta del poeta [...] va unicamente a "quelle che amano": dove all'amore sarà da attribuire, ancora sulla linea

dedicarsi a varie attività, dalla caccia alla pesca, dal gioco al commercio, limitando così l'afflizione provocata dall'amore. L'individuazione del proprio pubblico di lettrici si lega, così, a doppio filo sia con lo scopo sia con la materia delle novelle: da un lato, infatti, Boccaccio riconosce la triplice funzione, consolatoria, didattica e di intrattenimento, dei suoi racconti, dall'altro, ne descrive l'oggetto come «piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti».<sup>18</sup> Se le donne innamorate sono il destinatario privilegiato dell'opera, è logico pensare che l'autore abbia voluto enfatizzare il ruolo che Amore gioca nelle sue novelle. Tuttavia, esso non è l'unico tema trattato nel *Decameron*, ma rappresenta, come suggerito da Vittore Branca,<sup>19</sup> una delle tre forze, insieme all'Ingegno e alla Fortuna, che determinano le azioni dei personaggi dei racconti. Eppure nel *Proemio* Boccaccio focalizza l'attenzione del lettore proprio sui «piacevoli e aspri casi d'amore», mentre tutte le altre tematiche trattate che non siano di carattere amoroso sono genericamente etichettate come «altri fortunati avvenimenti».

Come Boccaccio, anche Agnolo Firenzuola, nell'*Introduzione* alla Giornata I dei suoi *Ragionamenti* individua nelle «graziose giovani» il pubblico privilegiato della sua opera:

Laonde, parendomi che le fatte promesse e i molti obblighi che io ho verso di lei ricercassino che io adempissi la voglia sua in quella guisa che ella far voleva, gli ho ridotti in queste carte, sperando porger forse con essi un di *qualche sollazzo alle valorose donne e a quelle massimamente che or si dolgono d'aver perduta così cara compagnia*. Prendeteli adunque, *graziose giovani*; e se mai da le vostre domestiche cure allontanate arete tempo potervi con la mente diportare, leggeteli, non solamente per amor mio, ma per amor di colei che a questa opra mi fece, come avete inteso, poner la mano; i quali se diletto o utile alcuno vi porgeranno, a lei che fu cagione che e' venissero in luce, non a me ne averete obbligazione.<sup>20</sup>

---

stilnovistica, il significato di riassuntivo simbolo di un nobile sentire e di un virtuoso operare, di un colto costume e di una civilissima esistenza» (p. 5).

<sup>18</sup> *Decameron*, *Proemio*, par. 14.

<sup>19</sup> Cfr. V. BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni editore, 1986, pp. 16-17.

<sup>20</sup> *Ragionamenti*, *Introduzione I*, parr. 5-6; corsivi miei.

Se in quest'*Introduzione* Firenzuola parla chiaramente ad un pubblico femminile, anche nella precedente dedica alla contessa Caterina Cibo egli fa riferimento alla femminilità della destinataria come ad una dote che la rende particolarmente adatta ad essere la patrona di quest'opera, che tratta soprattutto d'amore. Riferendosi ai suoi «ragionamenti», infatti, Firenzuola afferma addirittura: «[...] da' quali, avendoli uditi diligentemente ad una di loro racontare, e di amore e de' suoi effetti io imparai cose bellissime [...]».<sup>21</sup> Viene così di nuovo implicitamente suggerito il legame tra le tematiche amorose, trattate in queste raccolte novellistiche, e le donne, nelle loro diverse vesti di lettrici, dedicatarie, novellatrici e personaggi.

Ancora più significativo in merito è il caso di Giovan Francesco Straparola: i due libri, in cui sono divise le sue *Piacevoli notti*, sono introdotti ciascuno da una lettera esplicitamente rivolta alle donne. Nella prima, intitolata *Orfeo dalla Carta, alle piacevoli e amorose donne salute*, l'editore si rivolge alle lettrici,<sup>22</sup> raccomandando loro l'opera di Straparola e spiegando perché le abbia scelte come pubblico privilegiato:

Meco pensando, *amorevoli donne*, quanti e quali siano stati quelli celesti e sollevati spiriti, i quali così ne gli antichi come ne' moderni tempi hanno descritte varie favole, delle quali voi, leggendole, ne prendete non picciolo diletto, io comprendo e voi parimente lo potete comprendere, che *da altra causa non sono mossi a scrivere, se no a consolazione vostra e per compiacere a voi*. Essendo adunque così, sì come io giudico anzi certissimo tengo, *voi come piacevoli e amorose* non arrete a sdegno, se io, vostro buon servo, a nome vostro darò in luce le favole e gli enigmi dell'ingenioso messer Gioanfrancesco Straparola da Caravaggio non men elegante che dottamente descritti. [...] Perciò che se voi leggendole considerate *la diversità di casi e le astuzie* che in quelle si contengono, almeno vi saranno *di ammaestramento non picciolo*.<sup>23</sup>

L'affermazione con cui si apre la lettera descrive le favole come una tradizione letteraria di lunga data e, allo stesso tempo, ne enfatizza la relazione con le donne,

<sup>21</sup> Ivi, *Dedica*, par. d.

<sup>22</sup> Alcuni studiosi, tra cui Daria Perocco, ritengono che questo fantomatico editore altri non sia che lo stesso Straparola (cfr. PEROCCO, *Trascrizione dell'oralità*, cit., pp. 473-474).

<sup>23</sup> *Piacevoli notti, Orfeo dalla Carta*, parr. 2-3; corsivi miei.

presentandola come un rapporto assodato. Orfeo ribadisce anche la funzione consolatoria e didattica che le novelle assolvono nei confronti della lettrici, senza dimenticare di menzionare il loro legame con Amore. Le donne, per le quali la «diversità di casi» e le «astuzie» narrate nelle novelle sono pensate, vengono descritte come «piacevoli e amorose»: l'esempio del *Decameron*, che vedeva nelle donne innamorate il destinatario privilegiato della raccolta, sembra condizionare fortemente Straparola, che più volte, nelle sue *Piacevoli notti*, dimostra di guardare al modello boccacciano. Le affermazioni filo-uxorie proposte da Orfeo trovano conferma nella dedica di Straparola stesso in apertura del Libro II delle *Piacevoli notti*. Qui l'autore si rivolge a sua volta alle sue amate dedicatorie, con un'epistola intitolata *Alle graziose e amorevoli donne Giovan Francesco Straparola da Caravaggio salute*, in cui si legge:

E se io ora le do in luce, nol fo per insuperbirmi né per acquistar onore e fama, ma solo per compiacere a voi e massime a quelle che mi ponno comandare e alle quali in perpetuo sono tenuto e obligato. Accettate adunque, *graziose donne*, con allegro volto il picciol dono del servo vostro [...], ma leggetele alle volte e pigliatene a luogo e tempo trastullo e diletto, non lasciando però quello da cui ogni nostro bene procede. State felici, memore di quelli che nel cuore scolpite vi tengono, tra' quali non credo esser il minimo.<sup>24</sup>

Come nel caso di Firenzuola e di Boccaccio, Straparola si rivolge alle «graziose donne», nel cui intrattenimento individua l'unico autentico movente della sua attività letteraria, anzi si definisce persino loro servitore.

A tutte e tre queste raccolte, e in particolare a Boccaccio e a Straparola, arrise un notevole successo non solo in Italia, ma anche nel resto d'Europa. Non è, quindi, difficile credere che il fedele ossequio nei confronti del pubblico femminile, che si riscontra in diverse raccolte di racconti inglesi in età *early modern*, sia ispirato alla tradizione novellistica italiana. Un caso particolarmente interessante, vista anche la fortuna riscossa nell'Inghilterra elisabettiana e giacomiana, è rappresentato da George Pettie. La *princeps* del 1576 del suo *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* è aperta dall'epistola di R. B. alle lettrici (*To*

---

<sup>24</sup> Ivi, *Alle graziose e amorevoli donne*, parr. 2-4; corsivi miei.

*the gentle gentlewomen readers*):<sup>25</sup> il misterioso personaggio afferma di aver dato alle stampe il *Petite Pallace*, nonostante Pettie gli abbia chiesto di non divulgare l'opera, giustificando il proprio tradimento con il desiderio di dilettere le amate donne. L'*incipit* della sua lettera dedicatoria mette chiaramente in luce il ruolo centrale che egli attribuisce al pubblico femminile:

*Gentle Readers, whom by my will I woulde have onely Gentlewomen, and therefore to you I direct my woords. [...] I care not to displease twentie men, to please one woman: for the freindship [sic] amongst men, is to be counted but colde kindnesse, in respect of the fervent affection beetweene men and women: and our nature, is rather to doate of women, then to love men.*<sup>26</sup>

La dedica alle gentildonne non sarebbe, quindi, voluta dall'autore, che nella lettera da lui firmata proclama di aver rinunciato all'altro sesso in favore di una vita ascetica; essa dipenderebbe, invece, dalla scelta di un non ben identificato amico, che avrebbe tradito la volontà di Pettie di mantenere l'opera privata. Come già suggerito nel Capitolo 3, il gioco tra le confessioni di R. B. e gli apparenti proclami di Pettie cela nei fatti con ogni probabilità un'astuta manovra commerciale. Wendy Wall ha studiato le strategie messe in atto dagli autori del Rinascimento inglese per giustificare il fatto di aver dato alle stampe le proprie opere, pur cercando, allo stesso tempo, di "venderle" al lettore. Il giudizio negativo sulla stampa (*stigma of print*),<sup>27</sup> considerata una forma di reificazione dell'alta letteratura e una prova dell'abbassamento del letterato a vili pratiche commerciali, aveva indotto molti autori di età elisabettiana a trovare degli stratagemmi per non dare a vedere il loro desiderio di ottenere il successo editoriale che comunque perseguivano. Uno di questi "trucchi" prevedeva che lo scrittore dichiarasse che la sua opera, pensata per pochi eletti, era stata stampata contro la sua volontà; in questo mondo, non solo poteva allontanare da sé ogni

---

<sup>25</sup> Per l'evoluzione del paratesto del *Petite Pallace* di Pettie nelle edizioni successive alla *princeps* si veda il Capitolo 3.

<sup>26</sup> *Petite Pallace*, p. 3; corsivi miei.

<sup>27</sup> Sulla questione dello *stigma of print* e del ruolo da esso giocato in epoca elisabettina, cfr. anche: J. W. SAUNDERS, *The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry*, in «Essays in criticism», 1, 2, 1951, pp. 139-164; C. BURROW, *Fictions of Collaboration: Authors and Editors in the Sixteenth Century*, in «SPELL», 25, 2001, pp. 17-198.

responsabilità in merito alla pubblicazione, ma sfruttava anche il senso del proibito per stuzzicare il lettore e indurlo all'acquisto.<sup>28</sup> Come spiega Wall, «[...] the producers of these texts exploit a sense of prohibition in order to titillate and entice their audiences to buy new commodities. Narrating the many ways in which writers “crave pardon” functions as a marketing strategy».<sup>29</sup> L'operazione messa in atto da Pettie rientrerebbe, quindi, in questo tipo di manovra commerciale: l'ipotetico tradimento di R. B., che avrebbe dato alle stampe la raccolta di racconti dell'amico, pur avendo promesso di non farlo, sarebbe una finzione frutto di un'abile strategia di negoziazione dell'opera. È, quindi, del tutto lecito pensare che Pettie stesso sia il responsabile della dedica alle donne.<sup>30</sup>

Queste ultime, infatti, giocano un ruolo di particolare rilievo nei paratesti del *Petite Pallace*: come si può notare nel passo sopra riportato, è proprio per causa loro che R. B. avrebbe rinnegato l'amico. In nome dell'amore per le donne, l'amicizia viene meno e il suo supremo valore, tanto spesso esaltato sia nella trattatistica, sia nella letteratura cinquecentesca italiana e inglese, soccombe di fronte al rapporto amoroso. R. B. ribadisce più volte la validità della sua decisione, ricorrendo addirittura all'idea dell'origine naturale del rapporto che lega l'uomo alla donna, legittimando in questo modo il suo tradimento dell'amico. Egli non prova, infatti, alcun rimorso, arrivando a concludere: «I dare dedicate them [*scil.* i racconti del *Petite Pallace*] to you Gentlewomen, because you are courteous».<sup>31</sup> Sembrano, inoltre, risuonare nelle sue parole le proclamazioni di affetto e fedele servizio che Boccaccio propone nel *Decameron*, non solo nel *Proemio*, dove dedica alle donne la sua opera, ma anche nell'*Introduzione alla Giornata IV* e nella *Conclusione dell'autore*, rivolte entrambe proprio alle amate donne. Nell'*Introduzione alla Giornata IV*, in particolare, Boccaccio ribatte alle critiche dei suoi detrattori, spiegando alle lettrici perché i suoi calunniatori hanno torto:

<sup>28</sup> Cfr. WALL, *The Imprint of Gender*, cit., in particolare pp. 187 e 210.

<sup>29</sup> EAD., p. 187.

<sup>30</sup> Per l'operazione messa in atto da Pettie, si vedano anche: HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit.; RHODES, *Italianate Tales*, cit.. Alcuni studiosi hanno proposto di leggere le iniziali R. B. come quelle di Barnabe Riche, ma invertite: cfr. H. HARTMAN, *Introduction*, in George Pettie, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, a cura di Herbert Hartman, London, Oxford University Press, 1938, pp. IX-XXXIV: p. XVII; Beecher, *Introduction*, cit., p. 38. Tuttavia, non c'è alcuna prova a sostegno di tale ipotesi.

<sup>31</sup> *Petite Pallace*, p. 4.



E se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò, per ciò che io conosco che altra cosa dir non potrà alcuno con ragione, se non che gli altri e io, che v'amiamo, *naturalmente* operiamo; *alle cui leggi, cioè della natura*, voler contrastare troppo gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho né d'averle disidero in questo; e se io l'avessi, più tosto a altrui le presterei che io per me l'adoperassi.<sup>32</sup>

L'idea che l'amore sia una pulsione naturale e come tale, da un lato, non imputabile di immoralità e, dall'altro, invincibile, soprattutto per i giovani, è un principio cardine nel *Decameron*. Nonostante essa abbia avuto grande fortuna nella tradizione letteraria rinascimentale europea, non sembra essere illegittimo pensare che la definizione dell'amore proposta da R. B. possa essere stata ispirata proprio da Boccaccio. D'altro canto, Pettie ha realizzato una raccolta di racconti fortemente influenzata dalla novella all'italiana e il ruolo in essa giocato dalle donne è di primaria importanza. Infatti, nonostante nella sua epistola G. P. dichiari di aver ormai rinunciato alla compagnia femminile, all'inizio o alla fine dei singoli racconti il narratore si rivolge con frequenza alle gentildonne, intessendo con loro un rapporto quasi intimo: nei suoi interventi, in particolare alla fine delle novelle, lungi dal proporre morali dogmatiche, egli lascia alle lettrici ampio margine per poter scegliere quale giudizio dare in merito ai fatti narrati. Al contrario di quanto accade nelle raccolte di Painter e, soprattutto, di Fenton,

*A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* claims only to put across a medley of disparate points of view, and proclaims its concern with singularity and subjectivity by alluding to Pettie's private tastes in its title. As if in deference to Elizabethan storytelling convention, each history opens with a preceptual "sentence" to be confirmed or modified by the ensuing action. But these sentences are presented not as axioms but as opinions, and are invariably qualified with the phrase "I think". And the judgement of the narrator, G. P., is almost always at odds with the views of the educational establishment.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Decameron, Introduzione IV*, parr. 41-42; corsivi miei.

<sup>33</sup> MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit., pp. 162-163.

Accanto a Pettie, possono essere proposti altri nomi di autori che hanno individuato nelle donne un pubblico privilegiato, dedicando loro delle epistole prefatorie. *Penelopes Web* di Robert Greene propone tre lettere di dedica: la prima alle due contesse, Lady Margaret e Lady Anne; la seconda *To the gentlemen readers*; la terza ed ultima *To the courteous and courtly ladies of England*. È proprio per le lettrici, in realtà, che Greene sembra aver pensato la propria raccolta, volta per l'appunto ad esaltare le virtù femminili:

If I haue intermedled to farre it is (Gentlewomen) in discouering the vertues of your sex, not in censuring seuerely of your actions: for I present but the viewe of those vertues that naturally are, or incidently ought to bee as well in virgins that sacrifice to Vesta, as in wiues that make secrete vowes to Lucyna. I reprehend not, as one thinking all generally to bee vertuous, but perswade, as one wishing particularly euery one should lyue well and dye better. If any that are enuious grudge at my doing, I straight for refuge flye to your good words, which I count as a sufficient defensory against such as loue to backbyte.<sup>34</sup>

Non è, inoltre, da trascurare il fatto che, come in Firenzuola, il mecenate a cui Greene si rivolge e dona la propria opera sia rappresentato da due nobildonne, Lady Margaret, contessa di Cumberland, e a Lady Anne, contessa di Warwick.

Anche la prima lettera che introduce *Farewell to Militarie Profession* di Barnabe Riche è intitolata proprio *To the right courteous gentlewomen, both of England and Ireland*: qui l'autore proclama di aver voluto rinunciare alla carriera militare, a cui si era dedicato fino a quel momento, per servire le donne, essendosi reso conto di quanto sia più soddisfacente la professione del letterato, dedito all'intrattenimento del pubblico femminile, rispetto a quella del soldato. Egli, dopo aver ammesso la modestia delle sue doti, afferma:

[...] I trust, gentlewomen, when you shall perceive the zeal that I bear to my new profession, although you will not presently admit me to the pulpit, yet you will not deny me to be one of your parish, where, if it please you but to place me in the body

---

<sup>34</sup> *Penelopes*, pp. 146-147.

of the church, you shall find my devotion as much as he that kneels next the chancel door.<sup>35</sup>

Questo e molti altri passi nella lettera alle gentildonne suggeriscono il tono ammiccante adottato da Riche nei confronti del suo pubblico, richiamando alla memoria i doppi sensi del Dioneo boccacciano, personaggio che ha sempre riscosso una notevole fortuna nell'ambito della tradizione novellistica. Riche rende esplicito il fatto di volersi rivolgere alle donne, ribadendo la liceità a livello moralistico dei racconti che seguiranno:

And here, gentlewomen, the better to manifest the further regard of my duty, I have presented you with a few rough-hewn histories. Yet, I dare undertake, [they are] so *warely polished that there is nothing let slip that might breed offence to your modest minds*. I have made bold to publish them under your safe-conduct, and I trust it shall nothing at all offend you. My last request is that *at your pleasures you shall peruse them*, and with your favors you will defend them [...].<sup>36</sup>

La prima delle tre lettere dedicatorie di *Farewell to Militarie Profession* sembra presentare l'opera come un dono alle amate lettrici; i paratesti che seguono, tuttavia, rendono quest'ipotesi più incerta. Nella seconda epistola, dedicata *To the noble soldiers, both of England and Ireland*, infatti, Riche critica l'Inghilterra del tempo, in cui un soldato al servizio del suo Paese non viene nemmeno lontanamente rispettato quanto i saltimbanchi, i ballerini e i parassiti. Per questo motivo l'autore consiglia ai suoi ex compagni d'armi di fare come lui e di diventare letterati al servizio delle donne. Il tono apparentemente aspro di questa seconda lettera cede il passo nella terza, *To the readers in generall*, ad una più neutra spiegazione dei contenuti dell'opera, che si conclude con una topica dichiarazione da parte di Riche di aver dato alle stampe la propria opera quasi contro la sua volontà, affermazione che contrasta con quanto sostenuto, invece, nelle due epistole precedenti. Nella conclusione della raccolta, lo scrittore torna sugli argomenti trattati nella lettera ai soldati, ma con tono meno risentito:

---

<sup>35</sup> Riche *his Farewell*, p. 125.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 125-126.

ribadisce il fatto che la società inglese segue delle mode passeggiare piuttosto che dare importanza ad attività di autentico valore, motivo per cui si è dedicato alla letteratura, salendo così sul carro del vincitore.

*Farewell to Militarie Profession* suggerisce un rapporto complesso con il pubblico femminile: la lettera dedicata alle donne contrasta con gli altri paratesti presenti nell'opera, in cui viene suggerita l'associazione tra l'attività letteraria dedicata alle donne e una viziosa società effeminata. Il rapporto, quindi, tra raccolta di racconti e lettrici, individuate come destinatario privilegiato, impone delle riflessioni specifiche. Come si giunge da Boccaccio, che vedeva delle sue "carissime donne" una fonte di ispirazione e un interlocutore ideale, a Riche, che, pur scrivendo indubbiamente delle novelle all'italiana, sembra voler suggerire che la letteratura dedicata ad un pubblico femminile è sintomo di una società preda di mode transitorie e incapace di capire che cosa sia davvero utile per la patria?

È legittimo chiedersi se individuare nelle donne il pubblico privilegiato di una raccolta di novelle sia una forma di superficiale ossequio al modello boccacciano, come è stato a volte sostenuto, o se non sia piuttosto frutto di una personale rielaborazione, in grado di rivelare, pur nel debito con il modello, una specifica posizione da parte degli epigoni. Come suggerisce Juliet Fleming, «having received an important early impulse from Boccaccio, who suggested that the *Decameron* "should much rather be offered to the charming ladies than to the men", the English ladies' text developed a tradition within which a wide variety of social, political, and literary tasks were done».<sup>37</sup> Alla base di queste questioni, se ne presenta, però, un'altra: esisteva davvero, nella realtà del tempo, un pubblico di lettrici?

#### **4.2.1 Donne lettrici**

Gli studiosi si sono spesso chiesti se le dediche esplicite di opere tardomedievali e rinascimentali ad un pubblico femminile trovassero riscontro in lettrici reali, questione che diventa ancora più rilevante in seguito allo sviluppo della stampa e alla conseguente maggiore diffusione del prodotto librario. Per il *Decameron*, l'opera che, come si è detto, ha dato il via al legame tra donne e genere

---

<sup>37</sup> FLEMING, *The Ladies' Man*, cit., p. 159.

novellistico, Judith Serafini-Sauli ha proposto l'esistenza di un effettivo pubblico di fruitrici femminili, che avrebbero dedicato il loro tempo alle novelle boccacciane:

Women of the aristocracy were often literate, as were women of the Church, but the literate female public to whom the *Decameron* would have been addressed was a lay, upper middle class mercantile population in Italy. The burgeoning production of books for individual use in the thirteenth and fourteenth centuries, and the expansion of literacy, facilitated by the use of the vulgar tongue and the more legible "scrittura cancelleresca", seems to have generated a market that increasingly included women. Indeed the nature of the texts that flourished in this period – specula, breviaries, bestiaries, proverbs, calendars and horoscopes – suggests a female public.<sup>38</sup>

Prove del fatto che le donne di estrazione sociale alta fossero istruite e abituate a leggere anche per scopi ricreativi si riscontrano nelle stesse dediche che introducono le raccolte di novelle: molti autori, infatti, individuano il patrono della propria opera in una dama, cui fanno dono del frutto delle proprie fatiche. Non è raro che la cultura di una signora venga lodata ripetutamente: questa sua dote, infatti, la rende in grado di apprezzare lo sforzo intellettuale dell'autore. Un esempio noto è quello di Masuccio Salernitano, che antepone a ciascuna delle cinquanta novelle del suo *Novellino* una dedica ad un personaggio storico diverso, ma fa dono della raccolta nel suo complesso proprio ad una gentildonna, Ippolita d'Aragona, duchessa di Calabria. L'autore ne nomina più volte la ricca biblioteca e dichiara di voler inviare la sua opera proprio a Ippolita affinché «[...] con la facondia del tuo ornatissimo idioma ed eccellencia del tuo peregrino ingegno, pulendo le multe rugine che in esso sono, e togliendo e resecando le sue superfluità, ne la tua sublime e gloriosa biblioteca le possi *licet indigne* aggregare».<sup>39</sup> Poco dopo aggiunge:

[...] per tutte le già ditte ragioni ho voluto a te, dignissima argentera e perottima conoscitrice de questa stampa, mandarlo, a ciò che cum gli tuoi facilissimi

<sup>38</sup> SERAFINI-SAULI, *The Pleasures of Reading*, cit., pp. 29-30.

<sup>39</sup> MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino. Con appendice di prosatori napoletani del '400*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957, *Dedica*, par. 3. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Novellino*.

argomenti lo possi rembellire, e quello, devenuto bello, tra gli tuoi ornati ed elegantissimi libri abbia qualche minimo luoco.<sup>40</sup>

Per quanto la lode delle virtù del destinatario risponda ad un *topos* letterario vulgato, non bisogna trascurare il fatto che la scelta di una dedicataria non imponeva di necessità che ne dovessero essere esaltate la cultura o le capacità letterarie. Molte sono le lettere di dedica in ambito novellistico, in cui di una donna vengono elogiate altre virtù più tradizionali, quali l'onestà, la morigeratezza, la bellezza. Ne consegue che le tracce testuali sugli studi e sulle letture femminili, per quanto possano talvolta essere esagerate per motivi encomiastici, sono utili a rivelare la propensione delle donne di alto rango per la lettura, anche di novelle. L'esempio di Masuccio non è isolato: Firenzuola, nella lettera di dedica a Caterina Cibo, duchessa di Camerino, afferma:

Ma perché mi affatico io a dare ad intendere a Vostra Eccellenza la utilità delle vive lettere, con ciò sia cosa che quella, *trovando in così fatti esercizi grandissimo frutto per adornare ogni di più quel suo bellissimo animo, sia costumata tutto quel tempo che alle pubriche o alle private occupazioni invola consumarlo parlando con i destri ingegni di quelle cose delle quali mai non si sarebbe sdegnata la Academia ateniense di ragionare?* Il quale lodevole costume mi ha dato ardimento di farvi un picciol dono di quei ragionamenti, i quali poco di sopra vi dissi essere accaduti ad alcune donne e certi giovani. [...] Prendeteli adunque, generosa Madonna, con quello animo che il vostro servo ve li dona; e quando talore farete tregua con le vostre più importanti faccende, in luogo *di quei discorsi, i quai solete usare per vostro diporto quasi ogni giorno, alle vostre tavole leggeteli, o gli ascoltate mentre che altri gli legge;* e gran premio mi parrà ricevere de le mie fatiche se io saprò mai che con amiche orecchie e' sieno stati ascoltati da Vostra Eccellenza [...].<sup>41</sup>

Viene qui fatto esplicito riferimento sia alla conversazione colta cui Caterina si dedica abitualmente, sia alla pratica della lettura di opere letterarie ad alta voce. Ciò va a testimonianza anche dei modi in cui una raccolta, come quella di Firenzuola, era verisimilmente fruita: le novelle costituivano una lettura privata

---

<sup>40</sup> Novellino, *Dedica*, par. 11.

<sup>41</sup> *Ragionamenti*, *Dedica*, parr. f-h; corsivi miei.

oppure potevano essere lette in gruppo ad alta voce, durante ritrovi e conviti, pratica quest'ultima che agevolava la diffusione dei diversi racconti anche indipendentemente dalla circolazione fisica del libro.

Similmente, nella lettera di dedica alla Deca V degli *Ecatommiti*, rivolta a Margherita di Francia, duchessa di Savoia, questa viene descritta come una gentildonna dedita allo studio e alla lettura nel suo tempo libero:

*Ma il soggetto che porta con lei questa parte de' miei ragionamenti, mi ha fatto credere che, qualunque ella si sia, non le debba esser discara, e che quando Vostra Altezza si leverà dalle lezioni de' più gravi e migliori autori, maneggiati da lei con assidua mano, per divenire (quantunque grandissima) di giorno in giorno di sé stessa maggiore, non sdegherà di leggerne qualche particella, se non per altro, almeno per suo diporto, perché conoscendo ella e facendo ad altri conoscere, per chiarissima prova, che il pregio dell'onestà è il maggiore ornamento che possa aver real donna e la fede è il vero e santo legame del matrimonio, trattandosi di ciò in questa parte, mi ho pensato che, non senza suo diletto, ella possa essere talor letta da lei.<sup>42</sup>*

Tutte le figure femminili, alle quali queste lettere dedicatorie sono rivolte e che dovrebbero fungere da patrone per le varie raccolte novellistiche, appartengono alla classe aristocratica, per cui, nonostante le preziose informazioni in merito alla formazione culturale e alla passione letteraria delle nobildonne, dicono poco per quando riguarda l'esistenza di lettrici di estrazione sociale inferiore.

A ben guardare, tuttavia, le dediche al pubblico femminile presenti in Boccaccio, Firenzuola e Straparola non sono rivolte esclusivamente a donne nobili, ma invitano alla lettura le donne in generale, facendo supporre che la capacità di leggere fosse diffusa anche al di fuori dei ristretti confini dei ceti aristocratici. Sarà, infatti, soprattutto la classe media ad incentivare lo sviluppo del mercato editoriale, grazie ad una crescente richiesta di libri. Come spiega Pirovano in merito all'editoria veneziana cinquecentesca,

---

<sup>42</sup> *Ecatommiti, Dedica Deca V*, par. 4; corsivi miei.

esisteva una fascia di pubblico intermedia alquanto diversificata per origine sociale, per preparazione culturale e per interessi letterari [...]. Le piccole e medie industrie tipografiche veneziane, sollecitate della domanda di editori e più frequentemente di semplici librai, [...] pubblicavano una vasta gamma di testi eterogenei, una letteratura di consumo la cui presenza e il cui peso di mercato fu certamente notevole [...]. Le coordinate tipografiche delle prime edizioni delle *Piacevoli notti* vanno probabilmente ricercate in questo contesto [...].<sup>43</sup>

Il problema sta nello stabilire quanta parte giocassero le donne in questo pubblico “medio”. I paratesti delle raccolte di novelle italiane offrono, quindi, alcune prove a sostegno dell’ipotesi che si possa parlare di un pubblico di lettrici reali, che hanno fruito delle opere ad loro dedicate. Se è evidente che le donne di estrazione elevata fossero colte e nutrissero un certo interesse per le raccolte di novelle, è verosimile che anche donne della classe media fossero in grado di leggere e trovassero in queste stesse raccolte una lettura adatta ai loro gusti.

A proposito dell’identificazione di lettrici reali, le cornici delle raccolte di novelle possono essere d’aiuto. Le stesse brigate di novellatori, infatti, presentano, tra i loro membri, esponenti della “borghesia” cittadina: i novellatori e le novellatrici non sono, infatti, per necessità contesse, duchi o marchesi; anzi, nella maggior parte dei casi si tratta di gentiluomini e gentildonne colti, che appartengono al ceto medio. Un esempio, per tutti, è costituito dai già menzionati *Ragionamenti* di Firenzuola: Eugenio Ragni definisce i tre giovani e le tre donne della compagnia come la rappresentazione di «quella parte del ceto borghese che, in gara con l’aristocrazia, si impegna e in parte riesce ad elevarsi culturalmente».<sup>44</sup> Anzi, il fatto stesso che questi personaggi, oltre che raccontarsi novelle, discutano di argomenti (l’amore, la questione della lingua,...) trattati anche nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione suggerisce «come la borghesia si compiacesse di trattare i medesimi soggetti, dunque di mostrarsi “formata” sugli stessi schemi culturali della classe nobile».<sup>45</sup> La borghesia aveva, quindi, gusti simili all’aristocrazia e non è impensabile che le donne di entrambe le classi trovassero nelle novelle una

---

<sup>43</sup> D. PIROVANO, *Introduzione*, in Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. IX-L: pp. XII-XIII.

<sup>44</sup> E. RAGNI, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971, pp. IX-XXXVIII: p. XV.

<sup>45</sup> Ibid..



piacevole lettura. Nelle cornici novellistiche, inoltre, le donne “borghesi” vengono presentate spesso anche come lettrici del *Decameron*: nei *Ragionamenti* di Firenzuola, la regina, Costanza Amaretta, propone ai compagni e alle compagne di ispirare i loro incontri a Boccaccio, dando quindi per scontato che tutti i presenti conoscano le sue novelle; nelle *Cene* del Lasca, uno dei giovani estrae una copia del novelliere boccacciano, stimolando così la proposta di una lettura collettiva delle novelle:

E perché il giovane aveva bella voce e buona grazia nel leggere, fu d'intorno pregato che qualcuna ne volesse dire a sua scelta; ma egli ricusando, voleva che altri leggesse prima: quando *un'altra delle donne*, ripigliando le parole, disse che tòrre si dovesse una giornata; *e ciascuno leggendo la sua*, atteso che essi erano diece, verrebbe a fornirne che *a ogni uno toccherebbe la sua volta*.<sup>46</sup>

Le cose andranno altrimenti, dato che la regina, Amaranta, farà in modo che ciascuno dei presenti narri una storia di sua invenzione. Si ha comunque una prova del fatto che le donne di classe media non solo leggevano, ma leggevano in particolare il *Decameron*, considerato anzi un testo piacevole e perfettamente adatto ai loro momenti di svago.

Anche l'Inghilterra *early modern* è stata fortemente influenzata dal legame tra opera letteraria e pubblico femminile derivato dal modello italiano. Fernando Ferrara ha osservato che

il culto rinascimentale della dama e le affermazioni della donna in vari campi che si attuarono in Italia e in Europa, vennero tenuti a modello in Inghilterra nei ranghi più elevati e ciò influenzò non poco lo stato civile e sociale della donna nell'Inghilterra cinquecentesca in genere. Con tale nuova situazione dovevano fare i conti gli autori che tenevano a vendere i loro scritti, e cioè era d'obbligo per loro soddisfare i gusti di quel nuovo “mercato” (e, magari, adulare anche le acquirenti potenziali della loro mercanzia).<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Cene, Introduzione*, par. 12; corsivi miei.

<sup>47</sup> FERRARA, *Jests e Merry Tales*, cit., pp. 32-33.

Anche Pamela Benson ha messo in luce la centralità delle figure femminili nel momento in cui l'Inghilterra dei Tudor si è appropriata della cultura e delle mode italiane: le donne sono così divenute le dediatricie di componimenti amorosi o racconti scritti alla maniera italiana; hanno patrocinato traduzioni; hanno assistito a rappresentazioni teatrali tratte da fonti italiane.<sup>48</sup> Anche in questo caso è indubbio che le donne di classe elevata fossero coinvolte; tuttavia, è legittimo chiedersi se anche altri ceti sociali, oltre a quelli aristocratici, lo fossero altrettanto.<sup>49</sup>

Le cifre in merito all'alfabetizzazione femminile nell'Inghilterra rinascimentale, basate su prove relative alla capacità delle donne di scrivere, non sembrano rincuoranti. Tuttavia, alcuni studiosi sono arrivati a concludere che scrivere e leggere fossero due abilità ben distinte: il fatto che pochi sapessero scrivere, infatti, non comporterebbe di necessità che pochi fossero anche quelli in grado di leggere. Pamela Allen Brown osserva:

Many scholars still rely on the controversial work of David Cressy, who used data on the ability of sign one's name to estimate that female literacy remained low throughout the period, rising from just 5 percent to 10 percent of all women between 1550 and 1650, while men exceeded that figure by 20 percent or more. Margaret Spufford and Keith Thomas have shown that Cressy's stress on women's ability to sign documents virtually erases evidence about their reading ability, which was far more widespread; many girls were taught to read but not to write.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr. BENSON, *Italian in Tudor England*, cit., pp. 261-262.

<sup>49</sup> Sulla condizione femminile e la visione della donna nell'Inghilterra elisabettiana, anche da una prospettiva letteraria, cfr. L. B. WRIGHT, *The Reading of Renaissance English Women*, in «Studies in Philology», 28, 4, 1931, pp. 671-688; P. HOGREFE, *Tudor Women: Commoners and Queens*, Ames, The Iowa State University Press, 1975; K. HENDERSON – B. MCMANUS, *Half Humankind. Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540-1640*, Urbana, University of Illinois Press, 1985; M. P. HANNAY (a cura di), *Silent but for the Word. Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works*, Kent, Ohio, The Kent State University Press, 1985; P. A. PARKER, *Literary Fat Ladies. Rhetoric, Gender, Property*, London, Methuen, 1987; C. RELIHAN – G. STANIVUKOVIC (a cura di), *Prose Fiction and Early Modern Sexualities in England, 1570-1640*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

<sup>50</sup> P. A. BROWN, *Better a Shrew than a Sheep: Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, Ithaca, N.Y.-London, Cornell University Press, 2003, p. 21. Per la discussione sull'alfabetizzazione nell'Inghilterra *early modern*, con particolare attenzione alle donne, cfr. anche D. CRESSY, *Literacy and The Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980; M. SPUFFORD, *Small Books and Pleasant Histories. Popular Fiction and its Readership in Seventeenth-Century England*, Londra, Methuen & Co., 1981; SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit.; HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit..

Il fatto di non saper scrivere, non implicava, quindi, di necessità il non saper leggere. Anzi, la studiosa osserva che le ragazze di famiglie non altolocate potevano imparare a leggere in famiglia, grazie alle madri e alle nonne, oppure nelle *dame schools*.<sup>51</sup> È, quindi, del tutto possibile che non solo le donne della *middle class*, ma anche quelle di ceti più popolari fossero in grado di leggere. Ciò non toglie che queste ultime potessero avere accesso a forme di letteratura popolare, quali i *jest-books* e le ballate, anche grazie a letture pubbliche ad alta voce.<sup>52</sup>

Lewis Wright ha, inoltre, notato che la progressiva diffusione del Puritanesimo ha costituito una spinta all'alfabetizzazione e, in particolare, all'apprendimento della lettura: ogni fedele, infatti, era invitato a relazionarsi direttamente con la Bibbia ed era considerato dovere di una madre leggere le Sacre Scritture ai figli. Lo studioso è, infatti, convinto che le donne della *middle class* sapessero leggere e fossero in grado, con tutta probabilità, di insegnarlo anche agli altri membri della famiglia, dai figli ai servitori.<sup>53</sup>

Come in Italia, anche in Inghilterra le opere letterarie stesse rivelano degli indizi che suggeriscono che la capacità di leggere fosse ben diffusa anche tra le donne di ceto medio-basso:

[...] Riche's heroine in "Two Brethren" reads a lawyer's letter, Deloney's Margaret in *Thomas of Reading* reads a maid's love letter (although she does so to the astonishment of the other maids), and Nicholas Breton's title character in *The Miseries of Mivallia* is taught to read by her laundress stepmother who ignores the girl's complaints about the agony of studying. We must conclude that a female reading public did exist, a reading public that complemented the female auditors who had been typically imagined as part of the general audience for narrative texts such as Boccaccio's *Decameron*, Chaucer's *Canterbury Tales*, and Spencer's *Faerie Queene* or as a primary constituent of the writer's intended audience [...].<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> BROWN, *Better a Shrew*, cit., p. 21.

<sup>52</sup> Ibid..

<sup>53</sup> WRIGHT, *Middle-Class Culture*, cit., pp. 106-107.

<sup>54</sup> RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., pp. 14-15.

Altre prove dell'alfabetizzazione femminile deducibili da testi scritti sono proposte da Suzanne Hull, che cita

women's diaries; dramas (including Shakespeare's) where women are shown to be reading; occasional disparaging accusations that an author was writing for female tastes; and printed guides for women that warned of the pitfalls in reading anything less than the most inspirational works.<sup>55</sup>

La studiosa ritiene che di questi testi «each reinforces the fact that women as readers were generally accepted and acknowledged by society by the last quarter of the sixteenth century».<sup>56</sup> Come già anticipato, Helen Hackett ha osservato che l'utilizzo nelle dediche alle donne del termine *gentlewoman* denotava un appello a donne di estrazione sociale media, appartenenti cioè a quel ceto che non vantava titoli nobiliari, ma non doveva nemmeno ricorrere al lavoro manuale come fonte di sostentamento.<sup>57</sup>

Nel caso dell'Inghilterra elisabettiana, il consenso sul fatto che «a middle-class female audience seems likely» è, quindi, diffuso fra gli studiosi.<sup>58</sup> Anzi, le stesse dediche alle donne, frequenti anche al di fuori delle raccolte di racconti, suggeriscono l'esistenza di lettrici in un numero sufficientemente ampio da giustificare e rendere credibile una tale attenzione nei loro confronti.<sup>59</sup> D'altro canto, è possibile anche che lo stesso incremento del pubblico femminile abbia influito sullo sviluppo di una letteratura ad esso rivolta. I progressi della stampa e la crescente alfabetizzazione (o quanto meno un crescente aumento delle donne in grado di leggere) avrebbero comportato anche un ampliamento del pubblico di

---

<sup>55</sup> S. W. HULL, *Chaste, Silent and Obedient. English Books for Women 1450-1640*, San Marino, Huntington Library, 1982, p. 13.

<sup>56</sup> Ibid..

<sup>57</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 20.

<sup>58</sup> V. BURKE, *Constructing the Woman Reader in Barnabe Riche, John Lyly, and Marguerite de Navarre*, in W. Görtzschacher e H. Klein (a cura di), *Narrative Strategies in Early Modern English Fiction*, cit., pp. 115- 131: p. 116. Cfr. in proposito anche WRIGHT, *Middle-Class Culture*, cit., in particolare p. 118; HULL, *Chaste, Silent and Obedient*, cit.. Helen Hackett osserva in proposito che «many Elizabethan and Jacobean romance authors included in their works dedicatory prefaces and incidental narrative asides which specifically addressed “gentlewomen” readers, that is, women of middle rank» (HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 4). Sul rapporto tra donne e lettura, cfr. anche J. PEARSON, *Women Reading, Reading Women*, in H. Wilcox (a cura di), *Women and Literature in Britain, 1500-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 80-99.

<sup>59</sup> Cfr. HULL, *Chaste, Silent and Obedient*, cit., p. 127.

lettrici di estrazione media. Ciò può aver indotto in particolare gli autori di racconti a sfruttare le potenzialità commerciali offerte da questo crescente pubblico femminile desideroso di opere che incontrassero i suoi gusti: «This genre [*scil. prose fiction*] was strongly oriented towards women readers: in the numerous story collections of the 1560s, 1570s, and 1580s, dedications to women readers and interpolated remarks addressed to the feminine reader are the rule rather than the exception».<sup>60</sup>

Una prova del fatto che in epoca elisabettiana le donne esercitavano una sempre crescente influenza nel mondo della letteratura e delle arti si riscontra anche guardando al teatro: Brian Schneider ha osservato una crescente presenza nell'Inghilterra *early modern* delle donne come interlocutrici privilegiate nei paratesti drammatici:

[...] what becomes increasingly apparent in the prologues and epilogues of the period is that women gradually increased their influence as spectators, and such influence was acknowledged by the playwrights in their appeals to the female members of the audience to accept their offerings, occasionally allowing women to be the judges of their plays and, increasingly, introducing the feminine at the outset of the theatrical experience, an experience heralded by the prologue and later summed up by the epilogue.<sup>61</sup>

Lo studioso puntualizza che, nonostante queste aperture siano talvolta ironiche o stereotipate, l'attenzione che i paratesti teatrali e le opere drammatiche vere e proprie riservano alle donne si fa col tempo sempre più consistente e rivelatrice della crescente importanza da loro rivestita in epoca *early modern*.<sup>62</sup>

Tanto in Italia quanto in Inghilterra, la dedica delle raccolte di novelle ad un pubblico tutto femminile, riconosciuto come il fruitore privilegiato dei racconti, può essere, quindi, legata all'effettiva esistenza di donne di diverse classi sociali dedite alla lettura. Nel caso di Boccaccio e degli altri autori tre-quattrocenteschi,

---

<sup>60</sup> WOODBRIDGE, *Women and the English Renaissance*, cit., p. 114. Linda Woodbridge aggiunge che le *prose fiction* fu associata al pubblico femminile per almeno altri due secoli (ivi, p. 117). Cfr. anche HULL, *Chaste, Silent and Obedient*, cit., p. 8; SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit., p. 6.

<sup>61</sup> B. W. SCHNEIDER, *The Framing Text in Early Modern English Drama. "Whining Prologues" and "Armed" Epilogues*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 109.

<sup>62</sup> Ivi, p. 117.

le donne reali che potevano effettivamente fruire del testo erano probabilmente di estrazione medio-alta, viste le concrete difficoltà e i costi legati alla produzione libraria nell'epoca antecedente la stampa. A partire dal tardo Quattrocento e in particolare nel Cinquecento si può, invece, pensare ad una crescita del numero delle donne lettrici sia in Italia sia in Inghilterra: la stampa avrebbe, infatti, agevolato la diffusione libraria, riducendo i costi delle opere letterarie e aumentando le copie in circolazione in tempi molto brevi, incentivando in questo modo l'alfabetizzazione stessa. Al di là del modello di Boccaccio, è possibile, inoltre, che molti autori di racconti abbiano privilegiato il rapporto ormai consolidato tra novellistica e pubblico femminile consapevoli della progressiva crescita di questo stesso pubblico e desiderosi di conquistarlo.

Sarebbe, quindi, legittimo giustificare le dediche alle donne come la logica conseguenza dell'esistenza di lettrici reali. Eppure, alcuni studiosi, pur non negando questo dato di fatto, ritengono che «ideas of the profusion of women romance-readers, and of their frivolity and credulity as readers, are exaggerations and caricatures with clear rhetorical purposes, probably constructed by male authors implicitly addressing a male audience».<sup>63</sup> Se questa proposta di Helen Hackett può non trovare riscontro in tutte le raccolte di novelle, per alcune la sua osservazione sembra assolutamente pertinente: specifici contesti storico-culturali e posizioni autoriali possono, infatti, caricare la dedica alle donne di significati che trascendono il semplice rapporto tra autore e pubblico di lettrici reali.

#### **4.2.2 Inghilterra elisabettiana: dedica alle donne come strategia di marketing**

Helen Hackett, focalizzando la sua attenzione sulla *fiction* di età elisabettiana, ha osservato il forte legame stabilito dagli autori tra figure femminili e tematiche amorose di carattere pruriginoso, un'associazione che ha particolare significato per il genere novellistico:

[...] in so far as women embodied sexual attractions for men, romance was identified with women as itself a form of eroticised pleasure; yet in so far as women's own sexuality was regarded as wayward and in need of restraint, romance was regarded as something to be kept from women. These cultural constructions further produced an

---

<sup>63</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 19.

inverse position whereby for an author to declare that his book was designed for the pleasure of women was in effect for him to advertise his wares to readers of both sexes as racy, lightweight and fun.<sup>64</sup>

La studiosa ritiene, infatti, che nel tardo Cinquecento il declino del rapporto letterato-patrono avrebbe richiesto la creazione di strategie volte ad attirare un pubblico di lettori che comprassero libri e garantissero, in questo modo, il sostentamento tanto degli scrittori, quanto di editori e stampatori. Una di queste strategie di marketing sarebbe rappresentata proprio dalle lettere prefatorie indirizzate alle donne, che servirebbero a segnalare al lettore maschile la presenza nell'opera di materiale piccante e divertente.<sup>65</sup>

Si hanno tracce di paratesti volti a incuriosire il lettore in diversi generi letterari di età elisabettiana; essi, però, hanno avuto particolare fortuna nelle raccolte di racconti all'italiana, in particolare in quelle di George Pettie, Barnabe Riche e Robert Greene. Le loro dediche alle gentildonne celerebbero, infatti, il desiderio di raggiungere un pubblico diversificato, formato non solo dalle donne direttamente chiamate in causa, ma anche dagli uomini allettati dall'idea di avere accesso agli intriganti segreti del mondo femminile. A riprova di quest'ipotesi sta il fatto che, accanto alle lettere di dedica alle gentildonne, in queste opere sono presenti anche lettere al generico lettore o addirittura ai gentiluomini: *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* contiene una lettera dello stampatore ai lettori in generale (*The printer to all readers of this booke*);<sup>66</sup> *Farewell to Militarie Profession* una lettera ai soldati (*To the noble soldiers, both of England and Ireland*) e una al generico lettore (*To the readers in generall*); *Penelopes Web* un'epistola ai lettori uomini (*To the gentlemen readers*). Come suggerisce Hackett a proposito di Riche e Greene,

they clearly expected to have male readers to whom a flirtatious address to women readers would announce that titillating reading pleasures were to follow. This may include a suggestion of voyeuristic pleasures: to read a book of courtship narratives

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 11.

<sup>65</sup> Ibid..

<sup>66</sup> Questo vale per le *princeps* del 1576, ma non per le edizioni successive. Per l'organizzazione e il commento del paratesto della raccolta di Pettie rimando al Capitolo 3.

which would “normally” be read by a woman is at once to read about women’s erotic secrets, to spy upon the imagined woman reader’s private communion with her erotic book and to penetrate the private space of a woman’s bedchamber or closet where she is supposed to indulge in such reading.<sup>67</sup>

*A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* contiene alcuni indizi che fanno pensare alla volontà dell’autore di attirare l’attenzione di quanti più lettori possibile, uomini compresi.<sup>68</sup> Se, infatti, R. B. dichiara di volersi rivolgere esclusivamente alle lettrici, nella lettera di G. P. viene spiegato che le storie contenute nel *Petite Pallace* sono nate per intrattenere degli amici in occasione di alcune piacevoli riunioni. Il fatto che il pubblico per cui questi racconti sono nati fosse con tutta probabilità maschile stride con gli appelli del narratore in apertura e in chiusura delle singole novelle, che sono, invece, rivolti alle gentildonne. Ciò ha indotto Paul Salzman e Neil Rhodes a ritenere che il *Petite Pallace* fosse rivolto contemporaneamente a due tipi di pubblico: «[...] the gentlewomen created by the narrator, cajoled by him, and spun around by his ambiguous moralizing until they are dizzy; and an invisible audience of fellow young wits, enjoying Pettie’s dexterity, his sleight of hand».<sup>69</sup> L’atteggiamento ammiccante del narratore non sarebbe, quindi, volto soltanto a compiacere le lettrici, ma punterebbe anche a divertire i lettori uomini, intrigati dalla relazione intima e scanzonata tra narratore e narratarie.<sup>70</sup> La stessa marcata erotizzazione dell’opera, scandita dal frequente ricorso ad un linguaggio ricco di doppi sensi, avrebbe avuto, secondo Mary Ellen Lamb, finalità commerciali: l’autore avrebbe in questo modo attirato la curiosità dei lettori, persuadendoli a comprare la sua opera.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 11.

<sup>68</sup> Per le strategie di negoziazione con il lettore messe in atto da Pettie si veda il Capitolo 3.

<sup>69</sup> Salzman, *English Prose Fiction*, cit., p. 17. Cfr. anche RHODES, *Italianate Tales*, cit..

<sup>70</sup> Cfr. anche HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 52: «It is reasonable to suppose that these kinds of novella-type morally framed stories had found some recognised success with women readers in order for Pettie to assume his readers’ recognition of the phenomenon. However, it also seems possible that his playful manipulation of the implied gullibility of the female readership, his irreverent jokes about the real motives of those who preach to women and his pose as a practised seducer, are all performances for male readers in his audience».

<sup>71</sup> M. E. LAMB, *Mildred, Beloved of the Devil, and the Dangers of Excessive Consumption in Riche his Farewell to Militarie Profession*, in N. Conn Liebler (a cura di), *Early Modern Prose Fiction. The Cultural Politics of Reading*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 79-97: p. 79.



Steve Mentz afferma addirittura che la dedica alle donne in Pettie non era nemmeno veramente finalizzata a raggiungere delle lettrici reali, ma costituiva un mero pretesto per poter avvicinare il solo vero pubblico a cui l'autore puntava, rappresentato da «male courtiers, whom he titillates by claiming to write only to women»; per questi uomini le novelle del *Petite Pallace* costituirebbero una specie di manuale di suggerimenti di corteggiamento.<sup>72</sup>

Pettie's genuflections to his female readership seem an elaborate fictional performance, designed to be overheard by the male readers who are supposedly excluded. [...] By constructing this two-leveled appeal, in which the overt approach to a named but imaginary female reader shadows a covert appeal to unnamed but implicitly male readers, Pettie carves out the elite, male, courtly readership that made this text popular in the 1570s and 1580s.<sup>73</sup>

Sembra, però, eccessivo negare categoricamente che Pettie si rivolga alle lettrici e, di conseguenza, interpretare questa dedica alle donne come un mero strumento per attirare un pubblico esclusivamente maschile. È, invece, più credibile che, accanto alle donne, chiamate in causa come pubblico privilegiato, autori come Pettie guardassero anche ai molti uomini, attirati proprio dal carattere “filo-femminile” di queste raccolte. È altrettanto verosimile che gli scrittori di raccolte novellistiche, consapevoli dei gusti del loro pubblico, sapessero bene quale effetto avevano dediche tanto evidenti alle donne e, perciò, calcassero la mano sul legame tra lettrici, tematiche amorose e storie divertenti in quanto licenziose.

Il doppio pubblico al quale Pettie sembra implicitamente rivolgersi trova un parallelo evidente in Robert Greene, il cui forte legame con le lettrici è assodato.<sup>74</sup> *Penelopes Web* presenta, oltre all'epistola dedicatoria alle due mecenati (Lady Margaret, contessa di Cumberland, e Lady Anne, contessa di Warwick), una lettera indirizzata ai lettori e una alle lettrici. In quest'ultima Greene afferma di aver voluto scrivere la sua raccolta di racconti per esaltare le virtù femminili e

---

<sup>72</sup> Cfr. MENTZ, *Romance for Sale*, cit., p. 36.

<sup>73</sup> Ivi, p. 128.

<sup>74</sup> Si consideri il già citato epiteto dispregiativo di «Homer of women» attribuito a Greene da Thomas Nashe. Cfr. in proposito, tra gli altri, HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit.; R. W. MASLEN, *Robert Greene*, in A. Hadfield (a cura di), *The Oxford Handbook of English Prose 1500-1640*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 188-203.

suggerire quale stile di vita una donna onesta dovrebbe seguire. Nella lettera ai gentiluomini, invece, l'autore si cimenta in un discorso che insinua il dubbio che la scelta della materia dell'opera risponda in realtà ad un'astuta manovra commerciale:

I was determined at the first to haue made no appeale to your [*scil.* dei lettori uomini] fauorable opinions, for that the matter is *womens prattle*, about the vntwisting of Penelopes Web. But *considering that Mars will sometime bee prying into Venus papers, and gentlemen desirous to heare the parlie of Ladies*, I thought rather to write a lyne to much, and so be counted forward, then by leauing out one title, incurre your displeasures, and so be iudged froward [...].<sup>75</sup>

Pur avendo presentato la materia della raccolta come «*womens prattle*», ossia chiacchiere senza importanza tipiche delle donne, Greene ammette senza mezzi termini che gli uomini stessi, Marte compreso, sono spesso desiderosi di spiare nelle «*Venus papers*», spinti dalla curiosità di scoprire a che cosa siano dedicati i discorsi e le letture femminili. L'idea di assicurarsi un segreto accesso al mondo delle donne grazie ad un'opera come *Penelopes Web* non poteva che stuzzicare i lettori, presentati in questo modo come *voyeurs*. Connotare un'opera come espressamente femminile, attraverso la dedica alle gentildonne, non comporterebbe, dunque, l'esclusione della più ampia porzione del pubblico maschile. Quest'ultimo sarebbe al contrario incuriosito e, di conseguenza, più facilmente conquistabile proprio grazie a quel genere di astute manovre commerciali, in cui rientrerebbero le stesse dediche alle lettrici. Georgianna Ziegler e Helen Hackett propongono, infatti, per *Penelopes Web* un diverso modo di fruire l'opera a seconda che il lettore sia maschio o femmina: «[...] both men and women would have enjoyed the work for its stories, which sweeten the moral instruction for the female audience. [...] For male readers, a window on to such a private female world provided the appeal of voyeurism [...]».<sup>76</sup> Dedicare un'opera alle donne consentirebbe, quindi, da un lato, di avvicinare con maggiore facilità le lettrici, chiamate direttamente in causa; dall'altro, aiuterebbe anche ad attirare un

---

<sup>75</sup> *Penelopes*, 144-145; corsivi miei.

<sup>76</sup> ZIEGLER, *Penelope and the Politics of Woman's Place*, cit., p. 34. Cfr. anche HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit.

pubblico maschile allettato dall'idea di aver accesso al mondo femminile e conscio che una raccolta di racconti proposta alle donne contiene con ogni probabilità storie divertenti e maliziose.

Nonostante il peso attribuito da molti studiosi al mercato librario nella scelta della dedica alle donne, non manca chi, come Lorna Hutson, ha visto nella centralità delle figure femminili in molta *prose fiction* di età elisabettiana un sintomo del cambiamento socio-culturale che ha investito il mondo inglese nel Rinascimento:

[...] the centrality of women to the plots of this newer “romantic” fiction is a direct consequence of its increasing devotion to the representation of *masculine* social agency as “civil” rather than martial, and as celebrating victories of mental readiness rather than physical courage. It is, in other words, when fiction ceases to be solely concerned with feats of chivalry, and begins to incorporate the endless reasoning *pro et contra* of which modern readers despair, that the genre begins to be associated specifically with women.<sup>77</sup>

Sarebbe, quindi, la nuova società della parola, fondata sulla “civile conversazione”, per usare il titolo di un'opera di Stefano Guazzo, a determinare quest'apertura nei confronti del pubblico femminile: l'attenzione alle donne sarebbe un sintomo del passaggio dal potere maschile fondato sulla forza fisica a quello determinato dall'eloquenza, che trova un perfetto campo di impiego in ambito amoroso. Queste osservazioni di Hutson assumono un certo rilievo nel caso di Barnabe Riche, nella cui raccolta i paratesti sono strettamente condizionati dal rapporto tra racconto (all'italiana) e pubblico femminile.

#### 4.2.3 Il caso Barnabe Riche

Come ha notato Suzanne Hull, in ben sei delle sue opere Riche ha sfruttato introduzioni e dediche rivolte alle donne,<sup>78</sup> il cui ruolo, in *Farewell to Militarie Profession*, in particolare, risulta centrale: Donald Beecher ha messo in luce il forte legame che qui sussiste tra il narratore e le sue destinatarie, tanto che

---

<sup>77</sup> HUTSON, *The Usurer's Daughter*, cit., pp. 96-97.

<sup>78</sup> HULL, *Chaste, Silent and Obedient*, cit., p. 80.

«insofar as men are also readers, they are, by implication, invited to read as spectators of this relationship between the male narrator and a female audience».<sup>79</sup>

Il rapporto che Riche costruisce con il pubblico femminile non è, però, privo di contraddizioni. Come già anticipato, *Farewell to Militarie Profession* è introdotto da tre lettere, in contrasto l'una con l'altra: la prima è dedicata alle donne inglesi e irlandesi (*To the right courteous gentlewomen, both of England and Ireland, Barnabe Riche wisheth all things they should have appertaining to their honor, estimation, and all other their honest delights*); la seconda ai soldati d'Inghilterra e d'Irlanda (*To the noble soldiers both of England and Ireland, Barnabe Riche wisheth as to himself*); la terza ai lettori (*To the readers in general*). L'opera è, inoltre, chiusa da una *Conclusion*, in cui Riche torna su alcuni argomenti discussi nei precedenti paratesti. La critica ha più volte sottolineato come egli, da ex soldato, passando dalla dedica alle donne alla lettera ai compagni d'armi, cambi completamente tono. Se, infatti, nella prima afferma di aver deposto le armi per potersi dedicare al servizio delle donne, riconoscendo in esso un'attività più soddisfacente, nel rivolgersi ai soldati si cimenta in un'aspra critica della società del suo tempo, in cui coloro che combattono per la patria vengono quasi completamente ignorati. Queste accuse contro la frivolezza della società inglese tornano nella conclusione dell'opera.

Il contrasto tra la lettera alle donne e quella ai soldati, in particolare, ha spinto alcuni studiosi a ipotizzare che Riche abbia utilizzato il suo rapporto privilegiato con le lettrici, in favore delle quali avrebbe deposto le armi, per rappresentare le sue preoccupazioni in merito al processo di "effeminizzazione" che la società inglese del suo tempo stava subendo.<sup>80</sup> Juliet Fleming, per esempio, ritiene che

Rich's sudden concern for the pleasure of women, figured by his surprising turn to the writing of fiction, is deeply sarcastic, and represents an attack, first on a society that he considered to be dangerously effeminized, and then on his queen, whose prevaricating conduct in Ireland and in the international marriage market seemed to be threatening England's military and imperial ambition.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> BEECHER, *Introduction*, cit., p. 59.

<sup>80</sup> Cfr. HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 85.

<sup>81</sup> FLEMING, *The Ladies' Man*, cit., pp. 166-167.

Anche Linda Woodbridge e Constance Relihan sostengono che l'attività letteraria volta a compiacere le donne incarna l'effeminatezza della società elisabettiana e il pericolo che ciò comporta per la nazione. Woodbridge, in particolare, ritiene che Riche si stia scagliando contro la «peacetime society», presentata come un mondo al femminile abitato da uomini frivoli: nella lettera ai soldati, egli arriverebbe a disprezzare se stesso «for becoming so effeminate as to earn his bread by writing stories for women».<sup>82</sup> Relihan, dal canto suo, osserva che lo scrittore conferisce alle donne il potere di privarlo della sua mascolinità per il semplice fatto che egli si sente costretto a compiacerle con la propria attività professionale-letteraria: «The prefaces give female readers the dubious honor of depriving men of their masculinity by merely being – and by being educated enough, and, apparently, vocal enough, to make known their interest in reading fiction in general and romances in particular».<sup>83</sup> Anche Wendy Wall legge nelle parole di Riche un'evidente ostilità, dovuta al fatto che egli si sentirebbe costretto a servire delle gentildonne e a dedicarsi così ad un'attività che compromette la sua mascolinità.<sup>84</sup> Mary Ellen Lamb, infine, pur riconoscendo in Riche una chiara misoginia, ritiene che questo suo atteggiamento sia specificamente volto a criticare «the economic changes taking place around him», causa di una società sempre più frivola.<sup>85</sup>

Tutte queste studiose hanno letto, quindi, le contraddizioni tra la lettera alle donne e quella ai soldati di *Farewell* in chiave anti-uxoria. Dal loro punto di vista, Riche avrebbe sfruttato la dichiarazione della sua rinuncia alla armi in favore di una vita da scrittore al servizio delle donne come un mezzo per attaccare la società del tempo: l'Inghilterra elisabettiana, infatti, dimenticava chi, come i soldati, la serviva con fedeltà, dando, invece, un ingiusto rilievo ad attività “femminili”, che compromettevano sia la mascolinità dei suoi cittadini sia la stabilità stessa dello Stato.

Tuttavia, questo filone di critica, che ritiene che le parole di Riche siano piene di astio, disillusione e amarezza, è il portato di letture forse troppo “letterali” dell'epistola ai soldati, alla quale viene attribuito il valore di chiave di volta

---

<sup>82</sup> WOODBRIDGE, *Women and the English Renaissance*, cit., p. 159.

<sup>83</sup> RELIHAN, *Fashioning Authority*, cit., p. 85.

<sup>84</sup> WALL, *The Imprint of Gender*, cit., p. 264.

<sup>85</sup> LAMB, *Mildred, Beloved of the Devil*, cit., p. 84.

nell'interpretazione dell'intera *Farewell to Militarie Profession*: la lettera ai soldati (e con essa, in parte, la conclusione) e non l'epistola alle gentildonne, che pure apre l'opera, viene proposta come il paratesto che incarna l'"autentica" visione del mondo dell'autore. Non è detto, però, che Riche fosse davvero così rancoroso come la lettera ai soldati farebbe credere. Egli, anzi, spiega di essere salito sul carro del vincitore e di aver sfruttato la sua nuova professione di scrittore, allora apprezzata, per poter ottenere quei vantaggi economici che il mestiere di soldato non sembrava potergli offrire. Svarianti sono gli indizi nei paratesti della raccolta a sostegno dell'idea che quello di Riche sia un atteggiamento opportunist.

Come anticipato, nell'epistola dedicatoria *To the right courteous gentlewomen, both of England and Ireland*, lo scrittore confessa apertamente di aver abbandonato la professione militare per dedicarsi ad una vita più agiata al servizio delle donne:

Gentlewomen, I am sure there are many – *but especially of such as best know me* – that *will not a little wonder to see such alteration in me*, that, having spent my younger days in the wars among men and vowed myself only unto Mars, should now, in my riper years, desire to live in peace amongst women and to consecrate myself wholly unto Venus. But yet [...] *the longer we live the better we can conceive of things appertaining to our own profits*. [...] I see now it is *less painful* to follow a fiddle in a gentlewoman's chamber than to march after a drum in the field, and *more sound* sleeping under a silken canopy close by a friend than under a bush in the open field within a mile of our foe [...].<sup>86</sup>

Linda Woodbridge ha visto in quest'affermazione di apertura, e in particolare nell'opposizione Marte/Venere, la rappresentazione del conflitto «between “masculine” wartime values and “feminine” peacetime values».<sup>87</sup> Qui Riche sottolinea, in effetti, le differenze che sussistono tra il mondo marziale incarnato da Marte e la vita impostata al culto delle donne rappresentata da Venere. Tuttavia, il mondo di coloro che si dedicano al servizio delle donne non è tanto una realtà di pace opposta ad una di guerra, quanto più un mondo che offre attività

---

<sup>86</sup> *Riche his Farewell*, p. 123; corsivi miei.

<sup>87</sup> WOODBRIDGE, *Women and the English Renaissance*, cit., p. 162.

alternative e più proficue di quelle concesse dal mondo militare. Anziché dedicarsi alle armi, Riche opta per qualcosa di «less painful» e «more sound»: si tratta di una scelta di comodo, che guarda al tornaconto personale. L'autore lo spiega chiaramente: l'esperienza gli ha suggerito come sia più conveniente comportarsi («the longer we live the better we can conceive of things appertaining to our own profits»). Il commento parentetico, in cui egli sottolinea che chi lo conosce bene non si stupirà del suo cambiamento, è significativo.

A queste dichiarazioni, Riche aggiunge la confessione delle proprie mancanze in tutte quelle attività, come la danza e la musica, che sono apprezzate dalle donne; egli, però, conclude questa sua ammissione di colpa con la promessa di essere un fedele servitore delle sue destinatarie. Anche tale discorso auto-deprecatorio è stato interpretato come la voluta e amara rappresentazione delle futili attività che, pur essendo tanto apprezzate nella superficiale società del tempo, non farebbero altro che minare la mascolinità degli uomini. Mary Ellen Lamb, per esempio, ha visto in questo asservimento alle donne una posa di facciata volta ad attirare l'attenzione sull'assurdità della società in cui l'autore si trova a vivere.<sup>88</sup> Non è da escludere, però, che qui Riche stia facendo più semplicemente ricorso al canonico *topos modestiae*, senza contare il fatto che la sarcastica disillusione che la lettura di Lamb imporrebbe entra in netto contrasto con l'innegabile tono ammiccante e ricco di doppi sensi a cui lo scrittore fa qui ricorso. Si potrebbe, anzi, ipotizzare che le mancanze che Riche si attribuisce siano sfruttate per permettergli di concludere il discorso in maniera maliziosa:

[...] I trust, gentlewomen, when you shall perceive the zeal that I bear to my new profession, although you will not *presently admit me to the pulpit*, yet you will not deny me *to be one of your parish*, where, if it please you but *to place me in the body of the church*, you shall find my devotion as much as he that *kneels next the chancel door*.<sup>89</sup>

Riche dice di voler ovviare alle sue carenze divenendo un servo tanto solerte da meritare dalle sue lettrici un premio. È evidente dai doppi sensi impiegati che tale

---

<sup>88</sup> Cfr. LAMB, *Mildred, Beloved of the Devil*, cit., pp. 84-85.

<sup>89</sup> *Riche his Farewell*, p. 125; corsivi miei.

ricompensa è di carattere sessuale: espressioni quali «admit me to the pulpit», «be one of your parish», «place me in the body of the church» e «kneels next the chancel door» hanno senza ombra di dubbio un significato osceno, che qui Riche sfrutta con fare chiaramente ammiccante.

Questo tono divertito di cui lo scrittore dà prova nell'epistola alle donne sembra smentito dalla posa seria che emerge nella seguente epistola, quella ai soldati, in apertura e nel corso della quale l'autore si scaglia contro la società vanesia e piena di vizi in cui si trova a vivere.<sup>90</sup> Eppure, queste critiche non vanno al di là delle tradizionali polemiche contro i mali del tempo, che si possono leggere in tante opere di carattere moralistico. Per di più, i vari attacchi ai vizi della società sono spesso seguiti dalle lodi di coloro che ad essi si oppongono: prima il protettore di Riche, sir Christopher Hutton, poi la regina Elisabetta. Verrebbe da pensare che l'enfasi posta sui mali dell'Inghilterra sia strumentale, finalizzata cioè a sottolineare la grandezza di personaggi influenti, il cui benvolere doveva essere per Riche importante. Si avrebbe, così, un'ulteriore dimostrazione dell'opportunismo che regola le scelte dello scrittore.

Dovrebbe stupire, infatti, che l'autore di un serio attacco ai vizi della società si adegui senza alcuna remora ai dettami delle mode passeggiere, in cui riconosce l'origine di tutti i mali del suo mondo. Caroline Lucas ritiene che Riche sia uno dei pochi autori a dichiarare apertamente come si sentisse un uomo dell'epoca a scrivere per un pubblico femminile: «[...] to him, it is effeminate, frivolous, embarrassing, and foolish [...]».<sup>91</sup> Come Lucas, anche Juliet Fleming ritiene che le confessioni di Riche non siano caratterizzate da «Ovidian playfulness», ma

---

<sup>90</sup> Si considerino i seguenti passi della lettera ai soldati: «[...] but this I dare boldly affirm, and the experience of the present time doth make daily proof, that wit stands by in a threadbare coat where folly sometimes sits in a velvet gown. [...] And to speak a plain truth indeed, do ye not see pipers, parasites, fiddlers, dancers, players, jesters, and such others, better esteemed and made of, and greater benevolence used toward them, than to any others that endeavor themselves to the most commendable qualities?» (*Riche his Farewell*, p. 127); «Such is the miserable condition of this our present time; this is the course of the world, but especially here in England, where there is no man thought to be wise but he that is wealthy, where no man is thought to speak a truth but such as can lie, flatter and dissemble, where there is no advice allowed for good but such as tendeth more for gain than for glory» (ivi, p. 131); «And now where I left off, I was telling what pride, what covetousness, what whoredom, what gluttony, what blasphemy, what riot, what excess, what drunkenness, what swearing, what bribery, what extortion, what usury, what oppression, what deceit, what forgery, what vice in general is daily entertained and practiced in England» (ivi, p. 132).

<sup>91</sup> LUCAS, *Writing for Women*, cit., p. 95.



piuttosto da «deep bitterness».<sup>92</sup> In realtà, egli sembra piuttosto presentare la propria scelta come un calcolato adeguamento ai nuovi costumi del tempo, che vengono nei fatti criticati in modo del tutto superficiale. Nonostante le sue apparenti accuse, fin dall'inizio della lettera ai soldati Riche ammette senza mezzi termini di essersi uniformato volontariamente alle regole sociali in vigore:

Then seeing the abuse of this present age is such that follies are better esteemed than matters of greater weight, *I have stepped onto the stage amongst the rest, contented to play a part*, and have gathered together this small volume of histories, all treating, sir reverence of you, of love.<sup>93</sup>

Se Riche avesse davvero disprezzato le abitudini del suo mondo, come sembra ad una prima lettura dell'epistola ai soldati, non avrebbe espresso con tanta frequenza, come invece fa, il suo interessato adeguamento ad esse. Egli si dice persino «contented to play a part» in questa società, constatandone semplicemente l'andamento e uniformandosi ad esso: «But I trust I shall please gentlewomen, and that is all the gain that I look for. And herein I do but follow the course of the world [...]».<sup>94</sup> La stessa Juliet Fleming, che ritiene quella di Riche una scelta fatta a malincuore, ammette che egli «represents the decision to cater to the pleasure of women as the choice of a writer who intends to obey, rather than resist, the status quo».<sup>95</sup> La *Conclusion* sembra confermare l'idea che le critiche alla società del tempo siano dei meri *pro forma*, volti probabilmente a difendersi da eventuali detrattori, che consideravano la letteratura rivolta alle donne come una produzione viziosa o di basso livello. Qui, infatti, l'autore ribadisce che la sua scelta è dettata dalla volontà di seguire le mode («[...] I have put forth this book because I would follow the fashion»)<sup>96</sup> e, di conseguenza, di incontrare i gusti del pubblico, assicurandosi così il successo. Egli avrebbe comunque seguito in questo l'esempio di molti altri letterati suoi contemporanei («[...] the greatest parte of our writers [...]»)<sup>97</sup>. Le parole di Riche, più che un'amara accettazione dei tempi,

---

<sup>92</sup> FLEMING, *The Ladies' Man*, cit., p. 175.

<sup>93</sup> *Riche his Farewell*, pp. 127-128; corsivi miei.

<sup>94</sup> Ivi, p. 128.

<sup>95</sup> FLEMING, *The Ladies' Man*, cit., p. 172.

<sup>96</sup> *Riche his Farewell*, p. 316.

<sup>97</sup> Ibid..

suggeriscono un loro strumentale sfruttamento, tanto che egli invita i suoi ex compagni d'armi, nella lettera a loro rivolta, a seguire il suo esempio:

For what is he that is wise which desires to be a soldier? Mars his court is full of bale, Venus' is full of bliss. *And, my good companions and fellow soldiers, if you will follow mine advice, lay aside your weapons, hang up your armor by the walls and learn an other while, for your better advancements, to pipe, to fiddle, to sing, to dance, to lie, to forge, to flatter, to carry tales, to set ruff or to do anything that your appetites best serve unto, and that is better fitting for the time.* This is the only means that is best for a man to bring himself credit. Otherwise I know not which way a man might bend himself either to get gain or good report.<sup>98</sup>

Si potrebbe, quindi, supporre che Riche reciti una parte tanto nella lettera ai soldati quanto in quella alle donne. La sua è una pragmatica constatazione di un dato di fatto: combattere non conviene più, per cui è meglio per i soldati deporre le armi e dedicarsi ad attività più remunerative.

La denigrazione dei mali della società, che tanta parte ha nella lettera ai soldati, potrebbe, allora, assolvere a diversi scopi che prescindono da un autentico risentimento. In primo luogo, essa può servire a prevenire le critiche di coloro che avrebbero potuto accusare Riche di essersi dedicato ad una letteratura frivola per il semplice desiderio di ottenere successo editoriale ed economico. Proporsi come una vittima delle mode del tempo, costretto ad una professione in realtà disprezzata al solo scopo di potersi mantenere in un mondo che non valorizza chi serve fedelmente lo Stato, può essere un sistema astuto per proteggersi da qualsiasi forma di accusa. La condanna apparentemente risentita della società sarebbe così uno scudo finalizzato a giustificare la scelta di una letteratura alla moda, ma ritenuta evidentemente frivola e disimpegnata. Si tratterebbe, inoltre, di un astuto sistema per scaricare la responsabilità della propria scelta letteraria su contingenze esterne. In questo modo, oltre a deresponsabilizzarsi, Riche ovvia al rischio di alienarsi quello stesso pubblico che apprezza la letteratura di consumo. Anzi, ammettere di aver ceduto ai dettami delle mode del tempo può indirettamente chiarire al lettore che cosa egli troverà tra le pagine di *Farewell to*

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 130; corsivi miei.

*Militarie Profession*: si spiegherebbe così l'insistenza con cui Riche confessa la propria "colpa". D'altro canto, l'invito agli ex-commilitoni a comportarsi al suo stesso modo suggerisce che Riche fosse convinto che la sua scelta opportunistica avrebbe avuto successo.

Così, se la lettera ai soldati è stata solitamente interpretata come un autentico sfogo dell'autore contro i mali della società, che lo avrebbe costretto ad abbandonare la professione militare per sminuirsi nel servizio alle donne, mentre la lettera alle donne è stata considerata il frutto di mere pose letterarie, è, invece, ipotizzabile che entrambe le epistole rispondano ad acute strategie di negoziazione del libro. Ad accomunare i paratesti è l'immagine di un autore che ammette di essere pronto a sfruttare le mode del tempo per ottenere successo editoriale, gettando quindi un'ombra sulla veridicità delle sue proclamazioni più austere. Anche Donald Beecher ha suggerito di leggere nell'attenzione di Riche per le donne e per una letteratura consona ai gusti correnti un atteggiamento opportunistico:

This clever strategy is entirely to be expected in a man who throughout his career had shown a penchant for striking dramatic postures and assuming purely opportunistic roles. His search for supplemental income from his writing to repair his lifelong penury is, without doubt, one of his motives.<sup>99</sup>

La dedica alle donne, ben lungi dall'essere meno rilevante nella comprensione di *Farewell to Militarie Profession* rispetto alla lettera ai soldati, va quindi rivalutata. La scelta di aprire l'opera proprio con questa epistola rivola al pubblico femminile non deve essere stata casuale: come in Pettie e in Greene, essa doveva verosimilmente pubblicizzare sia le tematiche amorose della racconta sia la possibilità offerta ai lettori uomini di avere accesso al mondo femminile. A quest'ultimo, secondo Helen Hackett, sia Riche sia Lyly suggeriscono di essersi voluti avvicinare «in order to gain libidinous opportunity, insinuating themselves into a female genre and into private spaces of female reading where they can woo their audience of women».<sup>100</sup> La lettera di dedica alle donne e la loro investitura

---

<sup>99</sup> BEECHER, *Introduction*, cit., p. 14.

<sup>100</sup> HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit., p. 91.

come destinatarie privilegiate dei racconti si dimostra ancora una volta significativa e in grado di suggerire come un autore potesse sfruttare quello che normalmente viene considerato un *topos* letterario per avvicinare il pubblico e tentare di condizionarne la lettura.

#### **4.2.4 Il pubblico femminile nelle raccolte di novelle italiane**

Le raccolte di età elisabettiana tendono a trasformare gli appelli alle lettrici in strumenti per attirare un pubblico maschile affascinato dall'idea di curiosare nell'universo femminile. Non è difficile pensare che il forte legame stabilito da Boccaccio con le sue "graziose donne" possa aver influenzato gli autori inglesi: essi, dedicandosi ai racconti all'italiana, hanno sfruttato la carica erotica suggerita in Italia dal legame con il pubblico femminile per attirare l'attenzione di lettori maschi. William Painter, il primo a realizzare una raccolta di racconti all'italiana nell'Inghilterra elisabettiana, deve essersi reso conto ben presto del rapporto tra novella e pubblico femminile, se nel secondo tomo del *Palace of Pleasure* (1567) ha collocato volutamente in posizione di apertura il racconto delle Amazzoni, mettendolo a confronto con la prima storia del tomo I, avente come protagonisti Orazi e Curiazi.<sup>101</sup> Le richieste del mercato editoriale, che guardava tanto alle donne quanto agli uomini incuriositi dalla letteratura che consentiva una sorta di accesso all'universo femminile, devono aver giocato un certo peso anche nelle strategie editoriali di Riche, Pettie e Greene. Questi ultimi erano probabilmente ben consapevoli che un segno di riconoscimento del genere novellistico italiano, che tanto fortuna stava riscuotendo in Inghilterra, consisteva proprio nel legame privilegiato con il pubblico femminile, da loro astutamente sfruttato. Il fatto stesso che Riche abbia suggerito implicitamente un'equazione tra lettrici, letteratura alla moda e società frivola implica che quest'associazione era diffusa all'epoca e, quindi, facilmente comprensibile per il pubblico inglese.

Se per la tradizione novellistica elisabettiana e giacomiana l'utilizzo delle dediche alle donne per scopi commerciali è convincente, ci si potrebbe chiedere se anche dietro all'individuazione del pubblico femminile proposta in alcune raccolte

---

<sup>101</sup> In proposito cfr. WOODBRIDGE, *Women and the English Renaissance*, cit.; LUCAS, *Writing for Women*, cit.; MASLEN, *Elizabethan Fictions*, cit.; HACKETT, *Women and Romance Fiction*, cit.; RHODES, *Italianate Tales*, cit.; SHINN, *Managing Copiousness*, cit..

novellistiche italiane si celi la medesima strumentalizzazione della donna come lettrice e dedicataria. Utile a gettare luce sulla questione sono le raccolte di tre autori, Boccaccio, Firenzuola e Straparola, le cui opere, come si è visto, presentano dediche esplicite al pubblico femminile.

Al contrario di quanto accade nelle raccolte inglesi, le dediche alle donne in Italia non sono affiancate da parallele epistole ai lettori uomini.<sup>102</sup> Ci sono, però, delle tracce indiziarie che consentono di ipotizzare che, dietro agli appelli privilegiati alle lettrici, anche gli autori italiani guardassero al pubblico maschile. Nel *Proemio* del *Decameron*, per esempio, Boccaccio spiega i motivi che lo hanno indotto ad individuare nelle donne, e in particolare nelle donne innamorate, il suo destinatario privilegiato. Tuttavia, in questo paratesto l'autore non si rivolge direttamente a loro, come farà, invece, nell'*Introduzione alla Giornata IV* e nella *Conclusione dell'autore*, ma sembra parlare ad un non ben identificato interlocutore. Viene, quindi, spontaneo credere che si stia rivolgendo non soltanto ad un generico lettore, quanto più a quel lettore maschile, che fino a quel momento era stato il fruitore naturale delle opere letterarie.

Nel caso di Boccaccio, sarebbe certo poco credibile spiegare la scelta del pubblico femminile come una strategia di marketing volta a conquistare un ampio pubblico di lettori, come si potrebbe pensare per un autore che opera nel pieno Cinquecento. Ciò non toglie che egli abbia comunque scritto il suo *Decameron* nel tentativo di compiacere non solo le lettrici, ma anche i lettori. Nell'*Introduzione alla Giornata IV*, infatti, Boccaccio si propone di rispondere alle accuse mossegli dai detrattori, che riassume in questo modo:

Sono adunque, discrete donne, stati *alcuni* che, *queste novelle leggendo*, hanno detto che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda di piacervi e di consolarvi e, alcuni han detto peggio, di commendarvi, come io fo. *Altri*, più maturamente mostrando di voler dire, hanno detto che alla mia età non sta bene l'andare omai dietro a queste cose, cioè a ragionar di donne o a compiacer loro. E *molti*, molto teneri della mia fama mostrandosi, dicono che io farei più saviamente a starmi con le Muse in Parnaso che con queste ciance mescolarmi tra voi. E *son di*

---

<sup>102</sup> Nel caso di Firenzuola, per di più, il mecenate a cui è rivolta la dedica encomiastica è ancora una volta una donna, Caterina Cibo, duchessa di Camerino.

*quegli ancora* che, più dispettosamente che saviamente parlando, hanno detto che io farei più discretamente a pensare donde io dovessi aver del pane che dietro a queste frasche andarmi pascendo di vento. E *certi altri* in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che come io le vi porgo s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare.<sup>103</sup>

È chiaro che i detrattori non appartengono al gruppo delle donne a cui l'opera è dedicata; essi sono uomini che avrebbero letto il *Decameron*, muovendogli per invidia le critiche qui riportate. Gli studiosi si sono spesso chiesti se questi discorsi dei «morditori» fossero dovuti al fatto che parte del *Decameron* era circolata prima che l'opera fosse compiuta, attirando, quindi, reali critiche, a cui Boccaccio si sarebbe qui premurato di rispondere prima di portare a termine la sua impresa letteraria, come lui stesso sembra suggerire.<sup>104</sup>

Per ciò che, se già, *non essendo io ancora al terzo della mia fatica venuto*, essi son molti e molto presumono, io avviso che *avanti che io pervenissi alla fine* essi potrebbero in guisa esser moltiplicati, non avendo prima avuta alcuna repulsa, che con ogni piccola lor fatica mi metterebbero in fondo; né a ciò, quantunque elle sien grandi, resistere varrebbero le forze vostre.<sup>105</sup>

È possibile, d'altro canto, che Boccaccio non si stia riferendo qui ad accuse reali, ma si proponga di ribattere anticipatamente a ipotetiche calunnie che la sua opera avrebbe potuto attirare. Non è possibile concludere con certezza se gli attacchi di questi «morditori» siano reali o fittizi, ma le risposte che Boccaccio propone in questa *Introduzione* sono particolarmente significative: al di là della spiegazione delle caratteristiche stilistiche e contenutistiche del *Decameron*, infatti, esse forniscono delle indicazioni in merito ai lettori che l'autore stesso si aspettava di avere. Da un lato, Boccaccio ribadisce più volte che il pubblico a cui si rivolge è quello delle donne innamorate, che chiama a raccolta per difendere le sue novelle da attacchi ingiusti; dall'altro, è bene notare che i detrattori, che avrebbero letto

---

<sup>103</sup> *Decameron, Introduzione IV*, parr. 5-7; corsivi miei.

<sup>104</sup> Cfr. in proposito V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 147-153.

<sup>105</sup> *Decameron, Introduzione IV*, par. 10; corsivi miei.

(parte del) *Decameron*, cimentandosi in aspre critiche, sono chiaramente uomini. Boccaccio dà, quindi, per scontato che non siano soltanto le donne ad avere accesso alle sue novelle; anzi, il rilievo che egli indirettamente conferisce ai lettori maschili è tale da dedicare loro parte del suo tempo per rispondere alle loro eventuali accuse e renderli edotti sui suoi progetti letterari. Anche nella *Conclusione dell'autore* Boccaccio torna a suggerire una certa consapevolezza del fatto che, nonostante la sua dedica proemiale, non siano solo le donne a leggere il *Decameron*. Basti pensare al seguente passo: «[...] brevemente a alcune cosette, le quali forse *alcuna di voi o altri potrebbe dire* [...], quasi a tacite quistion mosse di rispondere intendo».<sup>106</sup> Questi «altri», a cui sarebbero imputabili le critiche mosse al *Decameron*, potrebbero essere ancora un volta quegli uomini che hanno scelto di leggere le novelle boccacciane. Per quanto le donne siano il lettore privilegiato, l'uomo non è per questo di necessità escluso dalla fruizione del novelliere. La costruzione stessa della brigata decameroniana può essere rivelatrice in proposito: il gruppo dei novellatori è composto, infatti, da sette fanciulle e tre giovani, eppure ogni volta che uno dei dieci narratori prende la parola si rivolge esclusivamente alle «graziose», «piacevoli», «carissime» donne. Gli uomini, pur chiaramente presenti e partecipi delle discussioni e dell'attività narrativa, non vengono esplicitamente chiamati in causa dal narratore di turno, sia esso Dioneo, Filostrato o Panfilo, oppure una delle giovani donne. Questa scelta retorica potrebbe costituire uno specchio di quanto lo stesso Boccaccio fa nei suoi paratesti: gli appelli alle sole donne non escluderebbero, quindi, ma anzi addirittura prevedrebbero la presenza tra il pubblico di uomini “silenziosi” in ascolto o intenti alla lettura. Una conferma del fatto che l'autore di novelle, pur rivolgendosi alle sole donne, prevedesse una partecipazione silente degli uomini si può trovare in Straparola. La brigata delle sue *Piacevoli notti* è composta da personaggi storici per la parte maschile e da sconosciute ancelle per quella femminile; nonostante gli uomini partecipino alle discussioni e alla risoluzione degli enigmi che seguono ogni novella, quando è il momento di narrare delle “favole” soltanto le donne (con qualche rara eccezione) assumono la veste di novellatrici, mentre gli uomini vengono relegati al mero ruolo di pubblico.

---

<sup>106</sup> Ivi, *Conclusione*, par. 2; corsivi miei.

All'interno di questa brigata, quindi, l'uditorio è per buona parte maschile, eppure, nei casi in cui le narratrici si rivolgono agli ascoltatori, i loro appelli sono in genere ancora una volta declinati al femminile. Anche se con minore sistematicità, tornano, infatti, nelle *Piacevoli notti* appellativi di ascendenza boccacciana quali «graziose donne», «valorose donne», «amorevoli donne», «amorse donne». All'interno della finzione letteraria della cornice viene, così, echeggiato il favore accordato alle donne da Straparola e da Orfeo dalla Carta nelle loro lettere in apertura delle *Piacevoli notti*. Come nel caso di Boccaccio, anche qui le donne rimangono il destinatario privilegiato, ma tale scelta non esclude che Straparola parlasse consapevolmente anche ad un pubblico maschile, relegato però a presenza silente, per quanto indiscutibile.

Anche Firenzuola, nell'*Introduzione alla Giornata I*, individua chiaramente nelle «graziose giovani» il destinatario prediletto dei suoi *Ragionamenti*; eppure, all'inizio di questa stessa sezione della raccolta si lascia sfuggire un richiamo a più generici lettori tra le cui mani dimostra di sapere bene che la sua opera finirà:

[...] io penserei dovere esser grandemente biasimato ogni volta che in luogo di proemio di questi miei o più presto suoi ragionamenti io non parlassi ampiamente delle sue innumerabili virtù e non invitassi *i lettori, anzi che eglino entrassero a leggerli*, a pianger meco insieme la sua o, per dir meglio, la mia disavventura [...].<sup>107</sup>

L'*Introduzione alla Giornata I*, in generale, sembra suggerire che il favore accordato alle donne come pubblico sia dovuto ai temi trattati nella raccolta stessa, incentrata sull'amore: «[...] ormai è tempo che con le già dette donne e con i sopra nominati giovani ascoltiate madonna Gostanza *di amore e di molte altre cose bellissime* ragionare». <sup>108</sup> Questa scelta tematica sembra, infatti, richiedere uno specifico destinatario, in grado di apprezzare i contenuti proposti. Esso è naturalmente rappresentato dalle donne, come previsto dal modello decameroniano.

Alla luce delle scelte di Boccaccio, Firenzuola e Straparola, si potrebbe ipotizzare, come suggerito da Helen Hackett per gli scrittori di età elisabettina,

---

<sup>107</sup> *Ragionamenti, Introduzione I*, par. 1; corsivi miei.

<sup>108</sup> *Ivi, Introduzione I*, par. 8; corsivi miei.



che la scelta privilegiata delle donne come pubblico risponda, almeno in parte, ad esigenze di carattere letterario e ideologico. Di certo è infondato escludere che Boccaccio si volesse davvero rivolgere a donne reali, ma sarebbe altrettanto ingenuo pensare che egli non fosse consapevole che la fortuna della sua raccolta sarebbe stata garantita anche da lettori maschili, il cui numero era innegabilmente maggiore. Il Lasca offre una prova dell'apprezzamento che gli uomini stessi manifestavano nei confronti del novelliere boccacciano: durante la prima riunione della brigata nelle sue *Cene*, è proprio uno dei giovani uomini ad avere con sé una copia del *Decameron* e a presentarlo, tra i libri esistenti, come «il più bello e il più utile che fusse mai stato composto».<sup>109</sup> Posto che tanto Boccaccio quanto i suoi imitatori dovevano essere ben consapevoli che le loro opere erano rivolte anche ad un pubblico maschile, il sospetto che la dedica alle donne sia dettata da specifiche posizioni autoriali di carattere ideologico-letterario si fa sempre più forte. L'insistenza con cui Boccaccio difende il legame “naturale” che lo lega, come ogni uomo, alle amate donne risponde, infatti, ad una sua precisa visione del mondo e, soprattutto, della letteratura: tanto nell'*Introduzione alla Giornata IV* quanto nella *Conclusione dell'autore*, egli difende l'idea dell'origine naturale della passione amorosa, che, come tale, è invincibile e immune da infondate accuse di immoralità. Queste posizioni vengono sostenute anche da diversi personaggi all'interno delle novelle stesse, prima tra tutti Ghismonda, protagonista della IV 1. L'idea che l'immoralità stia negli occhi di chi legge e non nel testo è chiaramente proposta nella *Conclusione dell'autore*:

Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola: e così come le oneste a quella non giovano, così quelle che tanto oneste non sono la ben disposta non posson contaminare [...]. Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> *Cene, Introduzione*, par. 11.

<sup>110</sup> *Decameron, Conclusione*, parr. 11-14.

Il privilegio accordato alle donne come pubblico incarna una precisa concezione “realistica” e a-morale del genere umano, in base alla quale l’Amore, in quanto pulsione naturale, influenza per necessità le azioni degli uomini e non è passibile per la sua stessa “naturalità” di giudizi moralistici. Questi ultimi, d’altro canto, non sono altro che il portato di costruzioni viziate, elaborate da individui malevoli. Il legame fondato da Boccaccio tra novella e pubblico femminile implica l’adesione ad un mondo in cui, accanto alla Fortuna e all’Ingegno, l’Amore ha un ruolo centrale e innegabilmente positivo: indirizzare una raccolta novellistica alle donne significa farsi portavoce di posizioni consone a quelle del *Decameron*, che, col tempo, hanno attirato accuse di vizio e immoralità proprio perché la pulsione amorosa vi è rappresentata come una forza invincibile e legittima sotto tutti gli aspetti. Straparola e, ancor più, Firenzuola confermano questo stretto legame tra scelta dichiarata del pubblico femminile e ostentazione della tematica amorosa: come nel *Decameron*, anche nelle loro raccolte si discute e si narra d’amore, senza che alcun giudizio moralistico vizi la visione del mondo proposta.

Le differenze tra Italiani e Inglesi e il valore che la dedica alle donne assume per poter comprendere pienamente il significato dei progetti letterari di questi autori dimostrano come il riconoscimento di un pubblico femminile sia ben altro che uno sterile *topos* letterario. Autori italiani, come Firenzuola, accusati a volte di riprese superficiali, danno prova, infatti, di aver colto il significato del legame tra donne e genere novellistico. Dietro l’individuazione del pubblico femminile come destinatario privilegiato delle raccolte di racconti si celano specifiche strategie autoriali, diversificate e adattate ai diversi contesti storico-culturali in cui vengono impiegate e che vedono nell’appello alle lettrici uno strumento cardine ora per la definizione di specifiche posizioni letterarie, come nel caso degli Italiani, ora per la pubblicizzazione dell’opera, come nel caso degli Inglesi. In Italia, infatti, la scelta di un pubblico femminile implica una rivalutazione dell’amore come forza naturale non passibile di critiche di ascendenza moralistica. I personaggi femminili che abitano le novelle di Boccaccio si fanno portavoce delle sue

posizioni in merito all'inscindibile legame tra donne e amore, accolte anche da molti autori di novelle nelle epoche successive, in particolare da Straparola e Firenzuola, che, sottolineando come le loro novelle siano imperniate su tematiche amorose, individuano significativamente proprio nelle donne il loro destinatario privilegiato. Il significato affidato alla dedica alle donne nelle raccolte novellistiche italiane contribuisce, inoltre, a spiegare il motivo per cui autori come Pettie, Riche e Greene hanno potuto sfruttare la lettera alle lettrici per stuzzicare l'attenzione dei lettori maschili: essi hanno scritto raccolte di racconti all'italiana e il pubblico inglese del Cinquecento, dopo le opere di Painter e Fenton, era a conoscenza della forte carica erotica che la novella in Italia vantava. La scelta di privilegiare un destinatario femminile, sulla scia del modello boccacciano, implica quindi la pubblicizzazione del legame della raccolta con la tradizione italiana ed è un indizio del fatto che i racconti proposti sono imperniati su argomenti amorosi. I paratesti indirizzati alle donne sono stati, quindi, utili a stuzzicare la curiosità dei lettori. Nell'Inghilterra elisabettiana, riconoscere nelle donne il proprio pubblico privilegiato non serve più, quindi, a simboleggiare l'adesione a specifiche posizioni ideologico-letterarie, ma tradisce una chiara consapevolezza delle leggi del mercato editoriale. Per quanto legate ad una certa conoscenza delle caratteristiche delle raccolte italiane, le soluzioni adottate degli autori inglesi rivelano scopi specificamente commerciali: la scelta della dedica alle donne è pensata per stimolare l'interesse del pubblico allo scopo di vendergli un prodotto. Emerge, quindi, una notevole consapevolezza, da parte di questi autori, delle leggi del mercato editoriale e dei gusti dei lettori, perseguiti allo scopo di raggiungere il successo, che Pettie, Riche e Greene hanno poi effettivamente ottenuto.

## CAPITOLO 5

### LA COMPOSIZIONE DELLA BRIGATA E I MODELLI DI SOCIETÀ

La cornice è una componente di centrale importanza nelle raccolte novellistiche: essa rappresenta la narrazione delle vicende di un gruppo di individui (spesso giovani uomini e donne), che si riuniscono e si narrano i racconti che formano il nucleo dell'opera stessa.

Non tutte le raccolte di novelle, però, ne presentano una: alcuni scrittori hanno, infatti, optato per l'utilizzo di soli paratesti, dai proemi alle lettere di dedica.<sup>1</sup> Tra gli Italiani vanno annoverati Franco Sacchetti, Gentile Sermini, Masuccio Salernitano, Matteo Bandello; tra gli Inglesi, invece, meritano una menzione William Painter, Geoffrey Fenton, George Pettie, Robert Smythe, Barnabe Riche e George Turberville. Nelle loro raccolte, i paratesti sono stati sfruttati per creare una relazione diretta con il lettore, escludendo qualsiasi forma di mediazione: essi costituiscono, come si è visto, importanti testimonianze sulle specifiche prospettive dei diversi autori in merito al genere novellistico e forniscono (più o meno velate) indicazioni sui loro modelli, sui loro scopi e sulla loro idea di pubblico. I paratesti autoriali, naturalmente, devono essere “maneggiati con cura”: non si può mai avere la certezza assoluta della sincerità delle dichiarazioni di uno scrittore, senza contare i casi particolarmente ambigui, come quello del *The Cobler of Caunterburie*, in cui uno sconosciuto ciabattino, che è tra l'altro uno dei membri della brigata, si presenta come l'autore dell'opera e scrive una lettera prefatoria di dedica ai lettori (*The coblers epistle, to the gentlemen readers*).<sup>2</sup> I paratesti autoriali restano, comunque, la “zona” dell'opera per eccellenza in cui l'autore si relaziona con i propri lettori, costruendo con essi un rapporto più stretto e suggerendo loro come interpretare le sue intenzioni e la sua stessa opera. Anche le lettere di editori e curatori rivestono a loro volta un ruolo importante nella definizione delle caratteristiche delle raccolte di novelle: si pensi, per esempio, al caso di *Straunge, Lamentable, and Tragicall Hystories*

---

<sup>1</sup> Rimando in proposito al Capitolo 1 e all'Appendice.

<sup>2</sup> Adottando la terminologia di Genette (*Soglie*, cit.), si potrebbe definire quella del *cobbler* una lettera prefatoria autoriale fittizia.

(1577) di Robert Smythe e alla lettera del curatore T.N. (*T. N. to the courteous, friendlye, and indifferent reader*) oppure al primo volume delle *Piacevoli notti* (1550) di Straparola, aperto dalla lettera di Orfeo dalla Carta (*Orfeo dalla Carta, alle piacevoli e amoroze donne salute*). Gli stessi paratesti allografi, che contengono delle importanti informazioni in merito alle raccolte di appartenenza, sono utili a stabilire una relazione più diretta con il lettore.<sup>3</sup>

Accanto ai paratesti, anche la cornice, dove presente, può essere sfruttata per “inviare” al pubblico specifici messaggi. La brigata, formata da individui che non solo raccontano, ma ascoltano i racconti, suggerisce in maniera implicita il modo in cui le novelle dovrebbero essere interpretate. Il novellatore di turno, infatti, tende a commentare o a introdurre la propria narrazione suggerendo agli astanti (e di conseguenza al lettore) le sue opinioni in merito: l’istanza narrativa, come accade anche nelle raccolte prive di cornice, può manifestare una chiara funzione ideologica.<sup>4</sup> L’espedito della brigata, però, consente di raggiungere un ulteriore obiettivo che non può essere perseguito nelle raccolte prive di storia portante: la compagnia, infatti, mostra chiaramente al lettore quale reazione l’autore si aspetta da chi ascolta (o legge) i suoi racconti. Oltre a reagire manifestando divertimento, indignazione, sorpresa o dolore, a volte anche in maniera stereotipata, i membri della brigata possono dare vita a forme di ricezione più complessa: da una novella possono nascere, per esempio, delle discussioni che vedono i presenti dibattere e sostenere diverse posizioni, generate dalla loro diversa percezione dei fatti narrati. Si pensi agli *Ecatommiti*: nell’*Introduzione*, in cui ha già avuto inizio la narrazione delle vicende della brigata, vengono inserite le prime dieci novelle della raccolta. Tra la seconda e la terza novella viene proposta, per esempio, una discussione generata dal racconto appena concluso: da un lato, Aulo e Fabio ribadiscono senza mezzi termini la negatività delle relazioni con le prostitute, dall’altro, Ponzio e Flaminio sostengono che non tutte le cortigiane sono essere malvagi, pur sottolineando che, a volte, è necessario ricorrere all’inganno quando si ha a che fare con loro. Frequenti sono, inoltre, nel corso dell’opera, gli scontri

---

<sup>3</sup> In merito alla centralità dei paratesti autoriali e allografi per una valida interpretazione del progetto letterario dei vari autori di raccolte novellistiche, si vedano il Capitoli 2, 3 e 4.

<sup>4</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

tra Flaminio e Fulvia, che traggono spunto dai temi trattanti nelle novelle per provocarsi a vicenda: se il giovane attacca spesso le donne, per fomentare la compagna di viaggio piuttosto che per reale convinzione, questa si erge volentieri a paladina del genere femminile, rispondendo ora aspramente ora ironicamente a Flaminio. I dibattiti o i battibecchi tra i membri della brigata, che ricordano tra l'altro la tradizione delle "questioni d'amore",<sup>5</sup> sono utili a suggerire tanto la posizione dell'autore in merito a determinate problematiche, in questo modo messe in evidenza, quanto la capacità della novella di offrire importanti temi di discussione. Viene così sottilmente suggerito che il genere novellistico non si esaurisce nel puro intrattenimento (come, d'altro canto, gli autori stessi sostengono di frequente nei paratesti).<sup>6</sup>

Oltre che proporre al lettore quale sia il modo appropriato di reagire al testo, la brigata svolge anche altri ruoli, legati alla sua specifica composizione. A seconda, infatti, della provenienza sociale e del genere sessuale dei novellatori, il gruppo assume connotati differenti. Ciò è legato a doppio filo anche con la temperie storica e culturale in cui lo scrittore si trova ad operare: nel caso specifico del Rinascimento italiano, Leonie Graedel ha osservato, infatti, che la cornice con brigata non è «solo un fenomeno di imitazione ma anche una manifestazione letteraria della tendenza alle riunioni, al colloquio, allo scambio di idee dell'epoca rinascimentale». <sup>7</sup> Nelle cornici novellistiche italiane, si può, infatti, osservare come le brigate, pur nelle loro differenze, tendano a fornire al lettore uno stile di vita esemplare: molti autori sembrano, infatti, trasformare la compagna dei novellatori in un modello di società, che deriva spesso da una più o meno marcata idealizzazione del reale. Il medesimo fenomeno si può riscontrare anche nell'Inghilterra elisabettiana e giacomiana, che, però, offre anche esempi di diverso genere. Nel mondo inglese, infatti, accanto al filone "italianeggiante", se ne riscontra uno che vede nella brigata una rappresentazione spesso ironica della società del tempo piuttosto che un modello di collettività ideale.

---

<sup>5</sup> Caso emblematico è quello del Libro IV del *Filocolo* di Boccaccio.

<sup>6</sup> In merito alle dichiarazioni sullo scopo dell'opera in sede paratestuale si veda il Capitolo 3.

<sup>7</sup> GRAEDEL, *La cornice delle raccolte novellistiche*, cit., p. 80.

La seguente tabella riporta un elenco delle principali raccolte di racconti con cornice prese in esame e riassume i dati essenziali in merito alla composizione delle diverse brigate:

AUTORE E OPERA	COORDINATE STORICHE DEI RITROVI	COMPOSIZIONE DELLA BRIGATA
<b>Boccaccio,</b> <i>Decameron</i> (ca. 1350)	Firenze, 1348.	Sette giovani gentildonne e tre gentiluomini.
<b>Ser Giovanni,</b> <i>Il pecorone</i> (ca. 1378)	Monastero vicino a Forlì, fine Trecento.	Una suora (Saturnina) e un frate (Aureto).
<b>Chaucer,</b> <i>The Canterbury Tales</i> (fine Trecento)	Pellegrinaggio verso Canterbury, fine Trecento.	Circa trenta personaggi di varia estrazione sociale, tra i quali il narratore.
<b>Sercambi,</b> <i>Il novelliere</i> (fine Trecento-primo Quattrocento)	Lucca, 1374. Segue un viaggio per le città italiane.	Il «preposto», l'«autore» e un nutrito gruppo non ben individuato di uomini, donne e religiosi. Narratore membro della brigata.
<b>Gherardi da Prato,</b> <i>Il Paradiso degli Alberti</i> (1425-1426)	Firenze, 1389.	Personaggi illustri del tempo (come Coluccio Salutati), affiancati da figure femminili. Narratore membro della brigata.
<b>Sabadino degli Arienti,</b> <i>Le porretane</i> (fine Quattrocento)	Bagni di Porretta (nei pressi di Bologna), 1475.	Il conte Andrea Bentivoglio e il suo <i>entourage</i> . Narratore membro della brigata.
<b>Firenzuola,</b> <i>Ragionamenti</i> (1523-25)	Pozzolatico (nei pressi di Firenze), 1521 o 1523.	Tre giovani gentildonne e tre gentiluomini.
<b>Il Lasca,</b> <i>Le cene</i> (secondo Cinquecento)	Firenze, un Carnevale degli anni 1540-1550.	Cinque gentildonne e cinque gentiluomini: a gestire le attività è la giovane vedova Amaranta.
<b>Straparola,</b> <i>Le piacevoli notti</i> (1550 e 1553)	Murano, un Carnevale della prima metà del Cinquecento.	Lucrezia Sforza, le sue dieci damigelle, due gentildonne di età matura e diversi personaggi maschili di rilevanza storico-culturale (come Pietro Bembo).

<b>Parabosco,</b> <i>I diporti</i> (1551 e 1552)	Dintorni di Venezia, prima metà del Cinquecento.	Brigata solo maschile di circa venti gentiluomini: tutti sono personaggi storici (tra essi, Sperone Speroni e Pietro Aretino).
<b>Cattaneo,</b> <i>Le dodici giornate</i> (1553)	Lago di Garda, prima metà del Cinquecento.	Brigata di soli uomini, tra cui molti studenti. Narratore membro della brigata.
<b>Fortini,</b> <i>Le giornate e Le notti</i> (1555-1562)	Siena, prima metà Cinquecento.	Cinque gentildonne e due giovani; nelle <i>Notti</i> , ai presenti si aggiungono altri tre gentiluomini.
<b>Forteguerra,</b> <i>Le novelle</i> (1556-1562)	Abitazione di Forteguerra (Pistoia), 1° agosto 1556.	Cinque gentiluomini con le loro innamorate e il narratore.
<b>Armeno,</b> <i>Peregrinaggio</i> (1557)	Il regno d'Oriente del re Bahram.	Un re malato (Bahram), la sua corte e sette novellatori.
<b>Giraldi Cinzio,</b> <i>Gli ecatommiti</i> (1565)	Viaggio da Roma a Marsiglia, 1527.	Nove giovani gentiluomini, l'anziano Fabio e dieci gentildonne sposate o vedove, legate ai membri maschili della brigata da rapporti di parentela o per matrimonio.
<b>Erizzo,</b> <i>Le sei giornate</i> (1567)	Padova, estate 1542.	Brigata di soli uomini: sei studenti e il narratore.
<b>Whetstone,</b> <i>An Heptameron</i> (1582)	Villa di Philoxenus (nei pressi di Ravenna), anni Ottanta del Cinquecento.	Otto gentiluomini e otto gentildonne: le attività sono gestite dalla sorella del padrone di casa, Aurelia. Narratore membro della brigata.
<b>Bargagli,</b> <i>I trattenimenti</i> (1587)	Siena, Carnevale 1555.	Quattro gentildonne e cinque gentiluomini.
<b>Greene,</b> <i>Penelopes Web</i> (1587)	Itaca, le tre notti precedenti il ritorno di Ulisse.	Brigata tutta al femminile: Penelope, una vecchia nutrice e tre giovani ancelle.
<b>Greene,</b> <i>Perimedes</i> (1588)	Menfi, antico Egitto.	Il fabbro Perimedes e sua moglie.



<b>Tarltons</b> <i>Newes out of Purgatorie</i> (1590)	Londra, fine anni Ottanta del Cinquecento.	Il narratore e il fantasma di Richard Tarlton.
<b>The Cobler of Caunterburie</b> (1590)	Viaggio in barca da Billingsgate a Gravesend fino a Canterbury, fine Cinquecento.	Sei personaggi di estrazione sociale diversa, tra cui una <i>old woman</i> . Narratore membro della brigata.
<b>Greene,</b> <i>Farewell to Folly</i> (1591)	Fuori Firenze, <sup>8</sup> epoca degli scontri tra Guelfi e Ghibellini a Firenze.	Un gentiluomo (Ieronimo), sua moglie, le loro tre figlie e quattro giovani gentiluomini.
<b>Costo,</b> <i>Il fuggilozio</i> (1596)	Villa Serena (Napoli), giugno 1571.	All'inizio la brigata è solo maschile ed è composta da otto gentiluomini e dal Priore Ravaschiero. Durante la Giornata I si aggiungono due donne.
<b>Kinde Kit,</b> <i>Westward for Smelts</i> (1620)	Viaggio lungo il Tamigi, una Quaresima di primo Seicento.	Brigata quasi esclusivamente femminile: sei pescivendole e un barcaiolo. Narratore membro della brigata.

## 5.1 ITALIA: MODELLI DI SOCIETÀ IDEALE

Molti studiosi si sono dedicati all'analisi della prima cornice novellistica per eccellenza, quella del *Decameron*, riconoscendole un ruolo che va ben al di là di quello di semplice racconto volto a fornire il pretesto per la narrazione delle novelle. I dieci giovani appartenenti alla classe dirigente fiorentina, che lasciano la città per fuggire al contagio, costituiscono un modello di ordine contrapposto al caos rappresentato dalla Firenze appestata. Per usare le parole di Vittore Branca,

mentre in Firenze la società umana si dissolveva all'insegna della smodatezza e degli istinti belluini, la vita di questi campioni della gentilezza [*scil.* i membri della brigata] ubbidisce agli ideali della “misura”, dell’“ordine”, della “discrezione”, in tutto. Di fronte agli aspetti disperati e alle voci bestiali, alle sfrenate cupidigie e agli

<sup>8</sup> I testi parlano di una fuga nel contado di Vienna, ma si tratta probabilmente di un errore: viene, infatti, chiaramente spiegato che Ieronimo e la sua famiglia cercano di evitare gli scontri tra Guelfi e Ghibellini che stanno distruggendo Firenze.

osceni baccanali che si levano dalla città, sul colle fiesolano si snodano gesti e azioni che sembrano modulati da una segreta armonia e svolti a passo di danza quasi visualizzazione di una umanità ideale che sente nella gentilezza, nella concordia, nell'amore le leggi supreme perché dettate da imperativi intimi e istintivi: visualizzazione che è presupposto assolutamente necessario allo svolgersi della "commedia umana" nelle sue figurazioni esemplari e nei suoi sensi eterni.<sup>9</sup>

La critica è concorde nell'individuare una chiara contrapposizione tra la Firenze colpita dalla peste e la compagnia dei novellatori.<sup>10</sup> Allo stesso tempo, però, l'identificazione dell'effettiva funzione di quest'ultima è ancora oggetto di discussione. Michelangelo Picone, per esempio, pur riconoscendo l'esemplarità della compagnia,<sup>11</sup> legge nel suo spostamento «dalla città appestata alla campagna amena, dalla realtà aliena a quella originaria» la rappresentazione dell'«itinerario letterario che porta il racconto occidentale dallo stato di decadenza, in cui l'avevano fatto precipitare giullari e predicatori, alla condizione di perfezione artistica alla quale lo restituiscono i novellatori della brigata».<sup>12</sup> Agli occhi di Picone, quindi, la brigata decameroniana incarna un progetto di rinnovamento del genere novellistico.<sup>13</sup>

Accanto ad interpretazioni di carattere letterario, ne sono state proposte altre di natura storico-culturale: se Marziano Guglielminetti e Michel Plaisance ritengono che la brigata raffiguri un progetto di creazione di un nuovo ordine,<sup>14</sup> Franco Cardini propone, più specificamente, che il *Decameron* venga letto come un tentativo di rifondazione etica e civile del mondo, basata su valori di ascendenza cavalleresca:

---

<sup>9</sup> BRANCA, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 40-41. Cfr. anche ID., *Introduzione. La commedia umana dell'età comunale*, in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2012, ed. 26, Milano, Mondadori, pp. XI- XLVI, in particolare p. XXXIII; GETTO, *Vita di forme*, cit., p. 18.

<sup>10</sup> Per una recente e dettagliata lettura della cornice del *Decameron* e del ruolo qui giocato dalla peste, cfr. G. CHIECCHI, *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2017, in particolare il capitolo 4. Cfr. anche ID., *Giovanni Boccaccio e il romanzo familiare*, Venezia, Marsilio, 1994, in particolare pp. 123-177.

<sup>11</sup> PICONE, *Autore/narratori*, cit., p. 58.

<sup>12</sup> Ivi, p. 40.

<sup>13</sup> Ibid..

<sup>14</sup> GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto*, cit.; PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice*, cit..

La Morte Nera ha decimato secondo la volontà di Dio il mondo di ser Ciappelletto, ch'era quello dello strapotere del denaro e dei ceti mercantili, imprenditoriali, bancari: il mondo della fede tradita e vilipesa, della frode e dell'avidità trionfanti, della violenza e dell'arbitrio. La volontà di Pampinea ha rifondato un mondo ch'è quello di Griselda: il mondo dei valori cavallereschi – quindi cristiani ma agenti *in temporibus*: “laici” [...] – indicato a modello per il ceto dirigente nuovo che si va riorganizzando.<sup>15</sup>

Questa lettura della brigata come promotrice di valori cavallereschi e soprattutto anti-“borghesi” contrasta con altre interpretazioni, come quella di Luigi Surdich, che, riconoscendo nella compagnia ancora una volta un costante «modello di comportamento, di rapporti, di valori»,<sup>16</sup> ne sottolinea la piena appartenenza alla realtà fiorentina del tempo. Lo studioso ritiene che la brigata incarni la soluzione della crisi che è causata dalla peste e che viene risolta recuperando quello stesso mondo messo in pericolo dall'epidemia:

Nessuno che non appartenga a questo mondo entra a far parte della brigata che si salva e che si propone come modello di salvezza. In realtà, Boccaccio ha un concetto di civiltà che si identifica nei contenuti e nelle forme di quella società di cui teme la scomparsa e alla quale pertanto riserva il proprio compianto per come è stata colpita durante la peste; la riconferma delle consuetudini e dei costumi espressi da quella società e [...] della *way of life* da essa praticata, costituiscono, nella visione delle cose che appartiene alla cornice del *Decameron*, la garanzia di salvaguardia, contro ogni insidia, per quella che il Boccaccio rappresenta a se stesso e ai lettori della sua raccolta di novelle come l'unica e non surrogabile dimensione di civiltà. Che è, sostanzialmente, una civiltà cittadina.<sup>17</sup>

Da un lato, Cardini interpreta le vicende della brigata come la rappresentazione di un netto rifiuto della civiltà mercantile fiorentina del Trecento; dall'altro, Surdich vede nella compagnia l'incarnazione del tentativo di salvare quanto di buono c'è in quel mondo. Quello che Boccaccio starebbe proponendo qui sarebbe, quindi, una perfetta commistione dei migliori valori aristocratici e borghesi, a cui la

---

<sup>15</sup> CARDINI, *Le cento novelle contro la morte*, cit., p. 117.

<sup>16</sup> L. SURDICH, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, p. 233

<sup>17</sup> Ivi, pp. 237-238.

nuova classe dirigente fiorentina dovrebbe guardare per far risorgere la città dopo la peste.<sup>18</sup> Surdich conclude:

La celebrazione e la sublimazione di una borghesia che entra nell'area dominata dall'egemonia etica, morale e comportamentale del mondo aristocratico-nobiliare e che con l'aristocrazia fonda e gestisce una *upper class* a difesa di un'immagine di civiltà scossa e messa in pericolo dalla crisi abbattutasi sulla Firenze degli anni '40 del XIV secolo è l'operazione ideologica condotta dal Boccaccio scrivendo il *Decameron*: un'operazione i cui elementi di maggior spicco vanno individuati nella cornice-modello di civiltà e in un disegno dell'opera che [...] viene a culminare con l'esempio massimamente positivo del "cittadino" che è "signore".<sup>19</sup>

Questa è una delle letture più persuasive della brigata decameroniana, in quanto fa collimare l'atmosfera che domina nella novelle con il mondo dei giovani novellatori. Se Boccaccio era rimasto affascinato in giovane età dalla vita aristocratica della corte di Napoli, nelle novelle del *Decameron* ha esaltato anche l'ingegno e l'intraprendenza, che costituiscono le "virtù" per eccellenza nell'universo mercantile. Non è difficile, quindi, credere che egli abbia voluto fondere il meglio dei due mondi, quello della tradizione cavalleresca e aristocratica e quello della nascente borghesia cittadina e mercantesca, per dare vita ad un nuovo ideale di società che perseguisse la gentilezza e la liberalità, senza trascurare il pronto spirito e l'intelligenza. Per quanto poco venga detto dei raffinati membri della compagnia, la loro vita nel contado è chiaramente improntata all'onestà e alla nobiltà dei modi, ma nessuno di essi manca di apprezzare l'ingegno o l'audacia dei protagonisti delle novelle. Questa brigata di giovani eletti, che si muove sempre sullo sfondo della Firenze fisicamente e spiritualmente distrutta dalla peste, rappresenta, quindi, un modello di vita in società, cui è affidato in aggiunta il difficile incarico di ristabilire l'ordine perduto, creando una comunità fondata su valori condivisi, che attingono al meglio del mondo aristocratico e di quello "borghese".

---

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. 247-248.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 283. Surdich fa qui riferimento a messer Torello, protagonista della novella X 9.

L'importanza giocata dalla brigata dei novellatori e, di conseguenza, dalla cornice nell'economia dell'opera è innegabile, anzi, gli studiosi, nonostante le interpretazioni discordanti, hanno sempre riconosciuto il pari valore della cornice e delle novelle all'interno del *Decameron*. Al contrario, i giudizi sugli imitatori di Boccaccio non sono stati altrettanto lusinghieri, soprattutto per quanto riguarda le cornici delle loro raccolte. Michel Plaisance, per esempio, nota con tono critico il divario tra modello e seguaci nel fatto che a tutte le brigate post-decameroniane è negato l'alto scopo di creare un nuovo ordine.<sup>20</sup>

Il peso del modello decameroniano ha, in effetti, influito sui giudizi degli studiosi. Nonostante alcuni abbiano decretato l'inferiorità delle cornici post-boccacciane, non si può negare che esse continuino a svolgere un ruolo importante nell'economia delle opere di appartenenza. Anzi, il fatto che «proprio la cornice, in quanto veicolo di un ordinamento strutturale, conoscitivo o addirittura ideologico della materia novellistica, sarà il marchio del più consapevole boccaccismo cinquecentesco, e specie controriformistico»<sup>21</sup> rende questa “zona” dell'opera un luogo privilegiato per individuare l'entità del debito nei confronti di Boccaccio e il grado di appropriazione e di rielaborazione del modello. Per quanto, infatti, gli autori di raccolte novellistiche abbiano guardato al *Decameron*, riprendendone molti tratti che si sono col tempo cristallizzati in *topoi* letterari, la brigata non si è per necessità ridotta a semplice pretesto narrativo o a mera decorazione. In Italia, anche nei casi in cui le cornici si riducono di dimensioni, mettendo in luce all'inverso un ruolo di raccordo o, meglio, di collante tra le novelle, le compagnie di novellatori rimangono comunque dei modelli di vita in società, rivelando in questo modo quali caratteristiche, nell'ottica dei diversi autori, una collettività ideale dovesse avere e fino a che punto l'ambiente in cui essi operavano abbia influito nel rimaneggiamento del modello boccacciano.

Un caso *sui generis* è costituito dal *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino: qui le vicende dei due membri della brigata, gli innamorati Aurette e Saturnina, vengono narrate molto sinteticamente e le loro attività (dalla narrazione delle novelle all'intonazione di canzoni) seguono uno schema ripetuto con costanza

---

<sup>20</sup> PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice*, cit., p. 105.

<sup>21</sup> BRUSCAGLI, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

lungo le venticinque Giornate in cui è strutturata la raccolta. Questa mancanza di varietà, accompagnata da una notevole limitazione dello spazio riservato alla storia portante, non impedisce, però, di intravedere in questa intima compagnia un'incarnazione del potere di Amore: Aurette prende i voti in nome dei sentimenti per la suora Saturnina e solo per lei si reca ogni giorno nel monastero, nella speranza di vederla e sentire la sua voce; col tempo i loro incontri, sempre all'insegna dell'onestà, si arricchiscono di carezze e di baci rubati. I due innamorati, rappresentano così una vita votata ad Amore, anche se sarà per loro impossibile raggiungere la piena felicità amorosa a causa della loro condizione di religiosi. A tal proposito Michelangelo Picone osserva che la pratica narrativa ha quasi lo scopo di ovviare agli ostacoli in campo amoroso dei due novellatori, cosicché i racconti «rappresentano una sorta di compenso estetico sul piano della letteratura alla sostanziale mancanza sentimentale sul piano della vita».<sup>22</sup> Dal canto suo, Bruno Porcelli ha interpretato la brigata del *Pecorone* come l'incarnazione dell'antica e felice età dell'oro, contrapposta alle sciagure del grigio presente:

I novellatori, rappresentando, con le loro qualità positive, l'alternativa alla negatività del mondo delle novelle, ricreano il mito dell'età di Saturno o dell'oro, opposta a quella del ferro rappresentata dalla storia e, in particolare, da Firenze, il cui nome è collegato a bestiaggine. La loro funzione è messa in evidenza dai nomi Saturnina e Oretto, derivati dalle denominazioni di quell'età felice, con l'attribuzione all'uomo del nome del metallo e alla donna del nome del dio, ad evitare, con ogni probabilità, la possibilità di confusione Oretta-Lauretta insita nella soluzione alternativa Saturnino, Oretta. La contrapposizione è sincronica, affidata ad una antitesi locale: il ferro e l'oro non individuano età ma luoghi. Potrebbe essere così formalizzata: mondo ferreo vs aureo parlatorio del convento.<sup>23</sup>

Pur essendo una delle più stilizzate e fedeli ai *topoi* boccacciani, la cornice del *Pecorone* suggerisce l'idea che la brigata possa avere un valore esemplare. La

---

<sup>22</sup> M. PICONE, *La cornice degli epigoni (ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)*, in D. J. Dutschke, P. M. Forni et al. (a cura di), *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 173-185: p. 180.

<sup>23</sup> PORCELLI, *La struttura del Pecorone*, cit., p. 127.

raccolta di ser Giovanni Fiorentino costituisce, comunque, un caso limite riguardo alla sintesi che investe la descrizione del mondo della brigata. In molte altre raccolte, infatti, lo spazio riservato alla vita dei novellatori è ben più consistente: emerge così chiaramente il ruolo della compagnia novellistica quale modello di società ideale. Il *Novelliere* di Giovanni Sercambi merita una menzione particolare tanto per i riconoscibili debiti nei confronti del *Decameron* quanto per le sue parallele e volontarie modificazioni. L'opera si apre con un richiamo ad una pestilenza che avrebbe colpito Lucca nel 1374:<sup>24</sup> essa è descritta come una punizione divina per i peccati dell'umanità. In occasione di questa nuova peste, un gruppo di uomini, donne e religiosi si riunisce nella chiesa di Santa Maria del Corso e decide di lasciare la città, compiendo un viaggio per l'Italia. Uno dei presenti, il ricco gentiluomo Aluisi, sottolineando come tale decisione debba essere volta a evitare la morte dell'anima prima ancora che quella del corpo, propone di scegliere una guida a cui rimettere il controllo e la salvaguardia della brigata: «[...] tale disponga il no<stro> camino, la vita e 'l modo che tener di dé, sì che senza lesione o male e senza vergogna salvi alla nostra città e alle nostre case possiamo lieti e allegri tornare, avendo lui a tutte le terre dato buoni esempi».<sup>25</sup> È proprio Aluisi ad essere eletto unanimemente per questo compito, assumendo il titolo di «preposto». Egli comincia, perciò, ad organizzare la vita della brigata: raccoglie del denaro per il sostentamento della comitiva e nomina un «camerlengo» e degli «spenditori» che se ne occupino; impone che nessuno, uomo o donna, faccia nulla di disonesto durante il viaggio; stabilisce che la mattina venga detta una messa, a cui deve partecipare tutta la brigata; nomina coloro che dovranno intrattenere i compagni; infine, ordina ad un personaggio misterioso di narrare delle novelle ad ogni sua indicazione e di realizzare un'opera che descriva il loro viaggio e le attività compiute durante il percorso:

<sup>24</sup> In realtà la peste colpì Lucca tra il 1371 e il 1373, come registra lo stesso Sercambi nelle sue *Croniche*; all'altezza del 1374 l'epidemia in città si era ormai conclusa (cfr. G. SINICROPI, *Nota bio-bibliografica e Nota filologica*, in Giovanni Sercambi, *Novelle*, a cura di Giovanni Sinicropi, Bari, Laterza, 1972, pp. 761-824).

<sup>25</sup> G. SERCAMBI, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, *Introduzione*, par. 14. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con l'abbreviazione *Novelliere*.

A colui il quale sen cagione ha di molte ingiurie sostenute, e a lui senza colpa sono state fatte, comando che in questo nostro viaggio debbia esser *autore e fattore di questo libro* e di quello che ogni dì li comanderò. E acciò che non si possa scuizare cha a llui per me non li sia stato per tutte le volte comandato, e anco per levarlo se alcuno pensiero di vendetta avesse, contrò uno sonetto in nel quale lo suo proprio nome col soprano me vi troverà. E pertanto io comando sens'altro dire che ogni volta che io dirò: "Autore, di la tal cosa", lui sens'altra scuza <segua> la mia intensione.<sup>26</sup>

È proprio tramite un sonetto acrostico, in cui cioè le lettere iniziali di ogni verso creano una parola di senso compiuto, che viene svelato il nome dell'«autore e fattore di questo libro»: si tratta naturalmente di «Giovanni Sercambi». La scelta di Sercambi di presentarsi anche in veste di personaggio è un'evidente effrazione del modello boccacciano, in base al quale l'autore doveva, invece, sottrarsi completamente alla finzione letteraria, affidando l'incarico del narrare ai soli personaggi d'invenzione.

Le attività della brigata, che durante questo viaggio per l'Italia tocca diverse città, vedono l'intervallarsi di narrazione di novelle, intonazione di canzoni e celebrazione di banchetti, tutto sempre regolato dal rispetto delle leggi della morale, come stabilito dal preposto Aluisi, giudice e signore indiscusso dei suoi compagni. È evidente, infatti, che la morale gioca in questa raccolta un ruolo centrale fin dal principio. Nonostante, infatti, il richiamo alla peste ricordi il *Decameron*, Sercambi presenta chiaramente il morbo come una giusta punizione per i peccati dell'umanità:

Lo sommo e potente Dio, dal quale tutti i beni derivano, ha lla natura umana creata e fatta da lui a sua somigliansa acciò che tale umana natura la celestiale corte debbia possedere, se di peccati non è ripiena; e quando per follia d'essa dal celestie paradizo è privata, non se ne dé dare la colpa se non ad essa umana natura; e simile se eli dà diversitadi per li nostri peccati comissi: però che moltissime volte s'è veduto per li nostri peccati Dio aver concesso alli spiriti angelichi e maligni podestà sopra di molti, e a' corpi celesti, li quali mediante la potensia di Dio hanno a guidare e condurre i corpi di sotto (cioè noi e tutte le piante e bestie con tutte le cose elementate), e spesso, per alcuni peccati commessi, venuto fuoco e acque e sangue

---

<sup>26</sup> *Novelliere, Introduzione*, parr. 30-32; corsivi miei.



dal cielo per purgare e punire li malifattori, e molte città e paezi sommersi e arsi. [...] E per questo modo quella creatura che Dio più fé beata e che a sua similitudine la creò, più vituperosamente da Dio si parte. E pertanto non è da meravigliarsi se alcuna volta la natura umana pate afflitioni e guerre e pestelentie, fame incendi rubarie e storsioni [...]. E non è da meravigliarsi se ora in MCCCLXXIII la moria è venuta e neuna medicina può riparare, né ricchezza, stato, né altro argomento che prender si possa sia sofficiente a schifar la morte altro che solo il bene, ch'è quello che da tutte pestilensie scampa; e quella è la medicina che salva l'anima e 'l corpo.<sup>27</sup>

È solo dopo questo brano che ha inizio la descrizione del ritrovamento dei membri della brigata: anche se il manoscritto che tramanda l'opera presenta delle lacune iniziali, la differenza tra Boccaccio e Sercambi è evidente, al di là delle reminiscenze del modello. Nel *Decameron* la punizione divina è proposta solo come una delle possibili cause della peste, tra l'altro in maniera del tutto incidentale.<sup>28</sup> L'attenzione è rivolta, invece, a un'accurata descrizione dei sintomi della malattia e dei vani tentativi dei medici di curarla; con precisione e partecipazione ancora maggiori viene messa in luce la devastazione provocata dalla peste, non solo per le morti provocate, ma soprattutto per il sovvertimento delle tradizioni e del vivere civile. A Boccaccio non interessa tanto dare una spiegazione in chiave religiosa o moralistica della pestilenza, ma illustrare le tragiche conseguenze che una calamità imprevista ha avuto sulla vita dell'uomo.

Al contrario, Sercambi iscrive fin dal principio la sua storia portante in un mondo dominato dalla presenza costante di un Dio giudice, pronto a punire i peccatori con avversità giustificate dal punto di vista di una rigida morale cristiana. Se in Boccaccio la morte per peste colpisce chiunque, senza fare alcuna differenza né tra ricchi e poveri, né tra giusti e malvagi, Sercambi sembra suggerire che a morire siano proprio i peccatori: non a caso i membri della brigata, che sopravvivono al morbo, adottano uno stile di vita morigerato e consoni ai dettami della fede. Tale spiegazione ultraterreno-moralistica non rende più necessaria la descrizione degli effetti dell'epidemia, come era stato in

---

<sup>27</sup> Ivi, *Introduzione*, parr. 1-5.

<sup>28</sup> «[...] pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operation de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, [...]» (*Decameron*, *Introduzione I*, par. 8).

Boccaccio. Così, il ritrovo nella chiesa di Santa Maria del Corso, prima della partenza, pur richiamando l'incontro dei membri della brigata boccacciana a Santa Maria Novella, assume una valenza diversa: non è una semplice ripresa del modello, ma ha probabilmente un significato di carattere religioso-spirituale, che suggerisce uno stretto e autentico legame della brigata con la vera fede.

L'evidente incidenza della morale cristiana nella vita e nelle attività dei personaggi di questa brigata ha indotto Giovanni Sinicropi a paragonare il loro viaggio ad un pellegrinaggio e, più specificamente, alle peregrinazioni dei "Bianchi": in seguito alla visione di un contadino provenzale nel 1399, a cui un angelo avrebbe ordinato di spronare gli uomini a vestire di bianco e a viaggiare predicando pace e penitenza, avevano preso piede anche nell'Italia settentrionale i pellegrinaggi dei cosiddetti "Bianchi".<sup>29</sup> Secondo Sinicropi, Sercambi avrebbe combinato la calamità della peste e la fascinazione per questa pratica religiosa, retrodatandola al 1374.<sup>30</sup>

Che sia o meno uno specchio dei viaggi dei Bianchi, quello della brigata sercambiana è regolato dall'adesione ad una morale che domina ogni attività. Vari altri indizi nella composizione della compagnia e nelle sue abitudini suffragano l'idea dell'importanza conferita dall'autore alla fede cristiana: viene più volte sottolineata la presenza di membri del clero all'interno della brigata; i viaggiatori vengono obbligati dal «preposto» a prendere parte alla messa ogni mattina, non soltanto nei giorni comandanti; Aluisi, inoltre, impone ai religiosi di recitare ogni sera le preghiere di rito. La brigata diviene, quindi, un modello di società fondata sul rispetto della morale e del volere di Dio: solo in questo modo, infatti, i suoi membri riescono a sfuggire alla morte fisica e spirituale che si abbatte sui peccatori, vittime della peste. A tal proposito è significativa l'osservazione di Michelangelo Picone: lo studioso ritiene che, mentre i novellatori di Boccaccio narrano novelle, Sercambi-personaggio racconta delle storie ascrivibili al genere medievale dell'*exemplum*, cosicché il novellare torna ad essere asservito a scopi prettamente didattico-moralistici.<sup>31</sup> Tuttavia, a caratterizzare questa compagnia

---

<sup>29</sup> Cfr. SINICROPI, *Nota bio-bibliografica*, cit., pp. 782-783.

<sup>30</sup> Ivi, p. 784.

<sup>31</sup> PICONE, *La cornice degli epigoni*, cit., p. 183.

non è una rappresentatività esclusivamente moralistica, come lo stesso Picone suggerisce, concentrandosi sulle figure del «preposto» e dell'«autore»:

È questo “preposto” (rappresentante del potere politico) che impone al narratore (rappresentante di un marginale potere letterario) di esibirsi con racconti che allevino la comitiva dalle fatiche del viaggio; con racconti soprattutto che si prestino ad evidenziare una moralità pratica immediatamente usufruibile dagli ascoltatori. Il novellare, insomma, da attività privilegiata che era nel *Decameron*, ritorna ad essere con Sercambi un'attività marginale [...]. Dall'intellettuale libero dell'età comunale esaltato da Boccaccio, siamo così passati all'intellettuale integrato dell'età delle Signorie; ruolo che Sercambi per la prima volta emblematicamente incarna.<sup>32</sup>

Si affaccia così l'idea, già avanzata d'altro canto da Sinicropi e da Rossi,<sup>33</sup> che Aluisi non sia soltanto l'immagine di un giusto e morigerato capo-brigata, un punto fermo e una guida stabile per i compagni durante il loro viaggio. Egli potrebbe incarnare anche la figura del signore, circondato da una corte pronta ad eseguire i suoi ordini e assecondare senza obiezioni il suo volere. Il fatto che lo stesso Sercambi fosse al servizio dell'influente famiglia lucchese dei Guinigi potrebbe indurre ad interpretare il suo novelliere come un'opera pensata proprio per quell'uditorio «borghese gravitante attorno ad una corte di origine mercantilesca che si era scoperta delle ambizioni di mecenatismo».<sup>34</sup> Da questo punto di vista, la brigata del *Novelliere* ricorderebbe proprio la “corte” gravitante attorno ai Guinigi:

La vita della brigata sembra avere i caratteri della vita di una città del Quattrocento, dove tutto si svolge attorno alla venerata persona del signore e tutto dipende dalla sua volontà. [...] L'eco di quella vita si sente nella disposizione della poesia morale accanto alla ballata ed al madrigale, dell'esempio morale che pur scaturisce dalla novella erotica smussandone gli spigoli.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Ibid..

<sup>33</sup> SINICROPI, *Nota bio-bibliografica*, cit.; L. Rossi, *Introduzione*, in Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, pp. IX-LXI.

<sup>34</sup> SINICROPI, *Nota bio-bibliografica*, cit., p. 787. Cfr. anche ROSSI, *Introduzione*, cit., p. XXII.

<sup>35</sup> Sinicropi, *Nota bio-bibliografica*, cit., p. 787.

Alla luce di tutto ciò, l'inclusione di Sercambi tra i personaggi della brigata risulta ancora più rilevante. Attraverso lo stratagemma del sonetto acrostico, egli non solo stimola la curiosità del lettore, sfidandolo a risolvere l'enigma dell'identità celata nel componimento poetico, ma fa anche sì che Aluisi in persona, nel suo ruolo di capo-brigata e soprattutto di "signore", gli conferisca ufficialmente l'incarico (e con esso l'onore) sia di narratore, sia di «autore e fattore di questo libro». Mettendo in atto questo cortocircuito narrativo tra finzione letteraria e scrittura, Sercambi si auto-investe di molteplici ruoli, tutti di primaria importanza. Innanzitutto, in quanto personaggio, risulta essere un fedele testimone degli eventi. A ciò va aggiunto il fatto che, grazie all'investitura ufficiale da parte del signore, Sercambi enfatizza la propria posizione privilegiata rispetto agli altri membri di questa "corte" itinerante: non a caso è l'unico, oltre al preposto, ad avere un nome, mentre tutti gli altri viaggiatori sono soltanto ombre anonime, chiamate in causa saltuariamente. Per di più, al contrario di quanto accade nella maggior parte delle raccolte novellistiche, Sercambi-personaggio è l'unico a narrare novelle. Questo gli permette, nel momento in cui assume il suo effettivo ruolo di autore, di non presentarsi come un mero trascrittore di ciò che altri hanno narrato, ma di proporsi come il vero artefice di ogni storia, giungendo così a una implicita proclamazione di originalità letteraria.<sup>36</sup>

Sercambi si ritaglia, quindi, un ruolo importante nella sua raccolta, conferendo, allo stesso tempo, alla brigata maggiore credibilità grazie alla sua personale esperienza. Il modello di società da lui proposto declina, così, i probabili richiami alla *élite* cittadina lucchese in chiave apertamente moralistica, rendendo il gruppo eterogeneo che forma questa compagnia di laici e religiosi, uomini e donne, un emblema di vita comunitaria fondata sul rispetto di principi condivisi e sul costante rifiuto del vizio, nonostante le novelle offrano spesso e volentieri storie licenziose. Da un lato, quindi, il modello boccacciano perde la sua laicità e viene declinato in chiave etico-religiosa; dall'altro, comincia ad insinuarsi nel contesto della cornice l'influenza della vita delle corti signorili.

Si può, quindi, intuire la complessità che soggiace all'utilizzo dell'espedito della brigata dei novellatori: all'influenza del modello boccacciano si aggiunge,

---

<sup>36</sup> Cfr. in proposito anche MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo*, cit., p. 82.

infatti, il condizionamento esercitato dai diversi contesti storico-culturali in cui l'autore opera. Cinzio ed Erizzo come ho già avuto modo di osservare, sfruttano non solo le novelle, ma anche le brigate per farsi portavoce dei nuovi dettami della Chiesa della Controriforma. Le loro compagnie sono disegnate, infatti, nel rispetto dei principi moralistico-religiosi tridentini: così, negli *Ecatommiti*, l'anziano Fabio presiede alle discussioni e al novellare, vigilando su quanto viene detto e dirimendo le eventuali contese tra i presenti. Nonostante le novelle contengano spesso e volentieri storie d'amore e di violenza, la morale che i membri della brigata ne traggono rientra sempre alla perfezione all'interno dei dettami sanciti dal Concilio.<sup>37</sup> Anzi, la brigata diventa l'emblema della preservazione di un ordine giusto in contrapposizione al caos portato dal Sacco di Roma. Se il parallelo con la peste boccacciana è chiaro, non si può non notare anche una basilare differenza tra la peste e l'assalto a Roma: la prima è una calamità naturale imprevedibile, mentre il secondo è presentato come un attacco al cuore sacro della Cristianità per opera di uomini vili e malvagi. La compagnia di Cinzio fugge, infatti, dalle barbarie operate dagli uomini che si allontanano dalla vera fede e dalla retta via e incarna, all'opposto, la possibilità che l'uomo stesso ha di creare una comunità ideale nel momento in cui si dimostra in grado di seguire gli insegnamenti di Dio. In questo quadro, le donne hanno ancora un loro spazio in quanto emblemi di onestà, morigeratezza e modestia. Al contrario, nelle *Sei giornate* di Erizzo qualsiasi presenza femminile viene eliminata: la brigata è costituita di soli giovani studenti padovani, a cui si aggiunge Erizzo, in veste di personaggio-testimone, pur non prendendo parte attiva all'attività del narrare. I membri di questa compagnia decidono di trascorrere le vacanze estive a raccontarsi delle novelle, da cui è, però, escluso qualsiasi elemento goliardico: la brigata diviene così una *élite* dotta e, al contempo, rispettosa dei dettami della morale post-tridentina, nei cui momenti di svago non si insinua mai il ben che minimo cedimento al piacere fine a se stesso, in quanto causa ineluttabile di

---

<sup>37</sup> Per una più dettagliata discussione sulla cornice di Cinzio, cfr. D. MAESTRI, *Gli Ecatommiti di Giraldo Cinzio: una proposta di una nuova lettura e interpretazione*, in «Lettere italiane», XXIII, 3, 1971, pp. 306-331; G. PATRIZI, *Giraldo Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli Ecatommiti*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo II, pp. 885-99; PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice*, cit.; KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit.; VILLARI, *Introduzione*, cit..

vizio.<sup>38</sup> Non per niente i racconti di Erizzo vengono definiti «avenimenti» e non novelle. Nella dedica, firmata dall'editore Lodovico Dolce, viene, anzi, enfatizzata la differenza tra le due tipologie di narrazione: al contrario degli «avenimenti», la novella può essere sia seria sia divertente ed è presentata come origine di atteggiamenti viziosi più spesso di quanto non sia fonte di giovamento per il lettore.<sup>39</sup>

Le raccolte di Cinzio e di Erizzo, in cui le riunioni delle brigate sono fondate sui precetti etico-religiosi della Chiesa post-tridentina, sono chiari esempi di come un determinato contesto storico-culturale condizioni profondamente non solo un genere letterario, ma anche la visione del mondo di un autore, che viene poi riflessa dalle pagine della sua opera. Accanto agli esempi emblematici dei novellieri della Controriforma, si possono individuare molti altri autori che, pur non essendo stati condizionati da istanze religiose così incombenti, hanno comunque creato le loro brigate ispirandosi alla realtà del tempo: quest'ultima è in genere sottoposta ad un processo di idealizzazione prima di dare vita alle società-modello proposte nelle cornici. In diverse raccolte quattro-cinquecentesche, come quelle di Sabadino degli Arienti, Straparola, Fortini e Bargagli, si possono individuare, infatti, compagnie risultanti dall'adeguamento di situazioni realisticamente individuabili al modello novellistico e al mondo della finzione letteraria.

Sabadino degli Arienti, per esempio, ambienta i ritrovi della sua compagnia nei bagni termali di Porretta,<sup>40</sup> dove il conte Andrea Bentivoglio, qui a capo della brigata, si recava realmente a causa di problemi di salute: egli, nonostante fosse alle terme per curarsi, non rinunciava a trascorrere il tempo libero in compagnia dei membri del suo *entourage*. La cornice delle *Porretane* è basata, quindi, su

---

<sup>38</sup> Cfr. R. BRAGANTINI, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. IX-XXXVII; ID., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987; PIGNATTI, *La novella esemplare*, cit..

<sup>39</sup> Sull'uso del termine «avenimento», cfr. anche R. BRAGANTINI, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. IX-XXXVII: p. XIV.

<sup>40</sup> Cfr. G. SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981.

abitudini storicamente circostanziate.<sup>41</sup> Si potrebbe ipotizzare, come proposto da Erich Auerbach, che quello dell'Arienti sia il semplice ritratto gioviale e a tratti pedantesco della vita mondana quattrocentesca.<sup>42</sup> Allo stesso tempo, però, Sabadino si cimenta in un chiaro tentativo di “abbellimento” di questi ritrovi reali, creando l'immagine di una compagnia in cui tutti i presenti, uomini e donne, aristocratici e “borghesi”, hanno la possibilità di intervenire attivamente nelle discussioni e narrare dei racconti in prima persona. Bruno Basile ha messo in evidenza la possibilità che l'Arienti si sia ispirato, per questa compagnia socialmente così varia, a Sercambi, innovando, però, il modello: da un unico narratore, investito ufficialmente del ruolo di intrattenitore della brigata, si passa ad una più plastica alternanza di novellatori, che prendono attivamente la parola in un gioco quasi agonistico.<sup>43</sup>

La brigata dell'Arienti è una probabile rappresentazione in chiave idealizzata della corte che ruotava attorno alla figura di Andrea Bentivoglio: si tratta di una società ideale in cui un signore illuminato dà la possibilità a chiunque tra i suoi membri di prendere liberamente la parola. Una caratteristica particolarmente interessante di questa compagnia è rappresentata dal fatto che essa non è composta da un numero fisso né costante di membri: le persone arrivano e partono senza vincoli a seconda dei loro desideri o delle loro necessità. Non è un mondo chiuso, una *élite* che non ammette intrusioni; si tratta piuttosto della corte di un signore saggio e liberale, che accetta chiunque abbracci i principi di liberalità, gentilezza e prontezza di spirito, che regolano i rapporti all'interno del suo gruppo e che vengono esplicitati negli scambi di battute tra i presenti.<sup>44</sup> Si tratta di una creazione letteraria che risente fortemente delle clima storico-culturale in cui l'autore si trova ad operare: quello appunto della Bologna dei Bentivoglio. Giancarlo Mazzacurati ritiene che questa brigata incarni l'utopia intellettuale delle aristocrazie di corte e che sia, allo stesso tempo, uno specchio dei luoghi di

---

<sup>41</sup> Cfr. B. BASILE, *Introduzione*, in Giovanni Sabadino degli Arienti, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981, pp. IX-LII: p. XVI; ALFANO, *Nelle maglie della voce*, cit..

<sup>42</sup> E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, trad. it. di Raoul Precht, Roma-Napoli, Theoria, 1984, p. 30.

<sup>43</sup> BASILE, *Introduzione*, cit., p. XIX.

<sup>44</sup> Cfr. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit., p. 34 e n.

potere.<sup>45</sup> Il mondo di Andrea Bentivoglio, con le debite idealizzazioni e gli adattamenti in chiave letteraria, viene così a rappresentare «l'idillio di una casata che, raccontando facete storie di avventura e di liberalità, offriva un *exemplum* di umanità cordiale, di potere politico idealizzato».<sup>46</sup> Un simile tentativo di proporre una specifica realtà signorile come un modello di società ideale si può riscontrare più tardi anche in Girolamo Parabosco, i cui *Diporti*, pur con le debite differenze, rivelano un'impostazione ideologica prossima a quella delle *Porretane*: nel caso di Parabosco ci troviamo, infatti, di fronte ad una brigata che ricorda l'Accademia Veniera, il circolo di letterati e gentiluomini che nella Venezia del primo Cinquecento ruotava attorno alla figura di Domenico Venier e a cui aveva preso parte l'autore stesso.<sup>47</sup> L'ampliamento della cornice a discapito delle novelle suggerisce l'importanza che la vita di questa compagnia riveste nell'ottica di Parabosco, che riscrive in chiave eminentemente letteraria le tradizionali riunioni della storica Accademia.<sup>48</sup> Ad essa è probabilmente ispirata la rinuncia a stabilire delle leggi che regolino la vita della brigata dei *Diporti*,<sup>49</sup> scelta che contrasta con la tradizione novellistica boccacciana, che prevedeva la nomina di re o regine, l'individuazione di attività appropriate alla vita del gruppo, la selezione dei temi del novellare. Oltre che rispondere ad un intento encomiastico nei confronti dell'Accademia Veniera, la costruzione di una compagnia di questo genere potrebbe, però, rispondere anche alla volontà di creare un esempio di comunità formata da gentiluomini che condividono a tal punto valori (liberalità, gentilezza, magnanimità) e stile di vita da rendere superflua la creazione di ulteriori norme comportamentali. L'armonia di questo gruppo di individui dall'animo nobile, che trovano piacere nella discussione dotta, funge da modello per una vita comunitaria fondata sulla convivialità e sulla "civile conversazione".

<sup>45</sup> MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo*, cit., p. 118.

<sup>46</sup> BASILE, *Introduzione*, cit., p. XVII.

<sup>47</sup> Cfr. D. PIROVANO, *Nota introduttiva*, in Girolamo Parabosco, *I diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 3-33: pp. 13-14.

<sup>48</sup> Per l'influenza della tradizione letteraria sulla "realtà storica" in Parabosco, cfr. R. BRAGANTINI, *La sorte e il riso (mancati)*, in *Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento. Studi in memoria di Enzo Giudici*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 373-380; F. FIDO, *Fra Decameron e Cortegiano: l'autunno della novella nei Diporti del Parabosco*, in Id., *Il Paradiso dei buoni compagni. Capitoli di Storia letteraria veneta*, Padova, Antenore, 1988, pp. 74-85.

<sup>49</sup> Cfr. PIROVANO, *Nota introduttiva*, cit..



D'altro canto, l'idea della brigata come esempio di società idilliaca fondata sul dialogo colto e su uno stile di vita raffinato non è esclusiva rielaborazione di modelli tratti dal mondo delle corti o dei ritrovi signorili, ma può essere esito di forme di idealizzazione di altre realtà più specifiche, come è ricorrente nel panorama novellistico italiano del Cinquecento. Silvan Cattaneo, per esempio, nella cornice delle sue *Dodici giornate*, descrive la vacanza itinerante di una brigata tutta al maschile nella zona del Lago di Garda. Anche in questo caso le conversazioni dotte prendono il sopravvento sulle novelle: la vita di questa compagnia, che riunisce molti studenti dell'ateneo patavino e lo stesso Cattaneo (in veste di personaggio oltre che di narratore), costituisce un idillio culturale. Definendo questa una raccolta narrativa ormai divenuta trattato di costume, Marziano Guglielminetti osserva che la cornice soppianta qui la novella perché ciò che maggiormente interessa a Cattaneo è esaltare la magnanimità e la liberalità che caratterizzano i membri della brigata: le virtù "aristocratiche" di questi gentiluomini vengono messe in risalto dal fatto che essi costituiscono una cerchia ristretta che condivide il medesimo stile di vita dai tratti elitari.<sup>50</sup>

Un caso simile è quello di Pietro Fortini: la compagnia di giovani senesi delle sue *Giornate* è composta di cinque gentildonne e due giovani, una disproportione a favore della componente femminile che non può non ricordare il *Decameron*.<sup>51</sup> Eppure qui non si ha alcun riferimento a situazioni eccezionali che possano in qualche modo giustificare i ritrovi dei membri della brigata: né pestilenze, né calamità naturali, né disagi di alcun genere sono addotti a spiegare il motivo per cui questi giovani avrebbero scelto di riunirsi; essi desiderano semplicemente trascorrere in modo piacevole il loro tempo. Come propone Barbara Viscardi, la brigata di Fortini richiama i modi di una borghesia senese idealizzata, cosicché dalla cornice emerge

un progetto di vita sociale che riecheggia il più impegnativo progetto di società proposto dal *Decameron*. Lo *status* dei novellatori, che si esprime attraverso i due valori fondamentali di Fortini (ricchezza, come potere signorile, e capacità in amore),

<sup>50</sup> GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto*, cit., pp. 22-24.

<sup>51</sup> Nelle *Notti*, però, a questa brigata si aggiungeranno altri tre giovani gentiluomini. Cfr. P. FORTINI, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1995.

è vissuto in un'atmosfera di assoluta serenità, senza nessuna traccia di quelle "quizioni" che pure a livello politico martoriavano la repubblica di Siena [...]. L'operazione letteraria permette a Fortini di creare un mondo ideale, nel quale le atrocità della guerra e dei contrasti sociali in atto possano essere sublimare e per ciò stesso negate.<sup>52</sup>

Questo gruppo rappresenta una *élite* cittadina colta e raffinata, il fiore di una società che sa apprezzare incontri galanti e battute salaci: si tratta di un modello sociale che, pur non tradendo mai il basilare principio dell'onestà, riconosce un ruolo centrale al piacere. Adriana Mauriello osserva, inoltre, che il modo di vivere dei novellatori è regolato da norme comportamentali ben definite e sempre rispettate, per cui «dove la trasgressione è destinata a raggiungere i livelli di guardia, si prevengono i rischi introducendo elementi rigorosamente esterni alla brigata».<sup>53</sup> Questa società idealizzata, declinata in chiave più cittadina, può essere messa in relazione ad un'altra opera, la cui cornice è sempre ambientata nella Siena del Cinquecento, ossia i *Trattenimenti* di Scipione Bargagli. In questo caso, la compagnia, pur ricorrendo al novellare, si dedica in particolare a galanti giochi di società sullo sfondo delle tragiche vicende dell'assedio di Siena negli ultimi giorni del Carnevale del 1555: è significativo che Bargagli scelga di ambientare gli incontri dei suoi personaggi poco prima che la città cada nelle mani di Firenze.<sup>54</sup> Se nel caso di Fortini il gruppo dei giovani senesi funge da modello di società, per il fatto che sa dare il rilievo che merita, come da tradizione, ai piaceri derivati dai ritrovi gentileschi, quello di Bargagli ha uno scopo più profondo: i giovani della sua compagnia hanno il dichiarato obiettivo di salvaguardare i costumi eleganti e il vivere civile di Siena, nonostante la tragedia e la distruzione che li circonda.<sup>55</sup> Festeggiare il Carnevale come da consuetudine significa, infatti, mantenere vive le tradizioni della loro città, minacciata dall'assedio del nemico. La brigata bargagliana ha, quindi, molto in comune anche con lo spirito del modello decameroniano: entrambe le compagnie rappresentano un polo

---

<sup>52</sup> B. VISCARDI, *La "cornice" fra innovazione e tradizione: Pietro Fortini*, in G. B. Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 91-108: p. 96.

<sup>53</sup> A. MAURIELLO, *Introduzione*, in Pietro Fortini, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. XI-XLIX: p. XXVII.

<sup>54</sup> Cfr. RICCÒ, *Introduzione*, cit..

<sup>55</sup> Cfr. *ivi*, p. LXXII.

costruttivo e incarnano un ordine contrapposti alla distruzione causata da una manaccia imprevista. Si ha, però, un'importante differenza tra Boccaccio e Bargagli: mentre nel primo la brigata deve ristabilire l'ordine già sovvertito dalla pestilenza, nel secondo i giovani vogliono preservare le tradizioni cittadine che l'assedio del nemico sta seriamente minacciando.<sup>56</sup> Michelangelo Picone osserva:

Il Carnevale, con le sue tradizioni radicate nel costume senese, diventa il simbolo della possibile e auspicabile continuità fra la Siena gioiosa di allora e la Siena triste di ora. [...] La brigata bargagliana si forma [...] nel cuore stesso della città, pulsa all'unisono con la vita cittadina, della quale si accinge a rammemorare e ripetere la tradizione culturale più rappresentativa: quella della veglia.<sup>57</sup>

Le piacevolezze della vita della brigata sono il simbolo delle raffinate tradizioni cittadine senesi che Bargagli vede minacciate dalla conquista fiorentina e cerca di tenere vive tramite la sua compagnia di gentiluomini e gentildonne. Si tratta di un modello di vita che, pur fortemente radicato in uno specifico contesto urbano, subisce un processo di idealizzazione proprio per il fatto che serve ad incarnare la positività delle raffinate tradizioni locali, che risalgono a tempi antichi e sono minacciate da un nemico (fiorentino) che cerca di distruggere ogni autonomia altrui.

Un altro caso particolare di brigata presentata come modello di società è fornito dalle *Piacevoli notti* di Straparola. Le vicende della cornice sono ambientate nella Murano del primo Cinquecento, dove Ottaviano Maria Sforza e la figlia Lucrezia trovano rifugio durante il loro esilio. Qui Lucrezia approfitta del Carnevale per riunire attorno a sé illustri personaggi, tra i quali spicca lo stesso Pietro Bembo. La gentildonna propone alla compagnia di trascorrere le loro "piacevoli notti" ascoltando le "favole" narrate della sue dieci damigelle.<sup>58</sup>

Ciò che rende la brigata straparoliana inusuale è il fatto che i personaggi storici sono ridotti al ruolo di semplici destinatari della narrazione: ad assumere il

---

<sup>56</sup> Cfr. anche CICCUTO, *Novelle italiane*, cit., in particolare pp. XVI-XVII e 617-618: lo studioso ritiene che la brigata di Bargagli rappresenti, piuttosto, un'aristocrazia che guarda con nostalgia ai fasti del passato e mantiene una certa aria di superiorità rispetto alla realtà presente.

<sup>57</sup> PICONE, *Riscritture cinquecentesche*, cit., p. 137.

<sup>58</sup> Straparola chiama le sue novelle "favole".

compito principale di novellatori sono le ignote damigelle.<sup>59</sup> È raro, infatti, che uno dei gentiluomini diventi narratore e ogni volta che ciò accade l'evento è presentato come un'eccezione, che necessita di essere giustificata dalla richiesta o di una delle novellatrici o di Lucrezia stessa. Solo nell'ultima Notte, le tredicesima, sia gli uomini sia le donne sono chiamati a raccontare delle "favole".

La stilizzazione e un certo grado di ripetitività, che si possono riconoscere in questa cornice, hanno indotto alcuni studiosi a giudicarla, un po' dispregiativamente, un semplice artificio letterario e un vuoto tributo alla tradizione.<sup>60</sup> Eppure, a ben guardare, essa può spiegare la natura *sui generis* dei racconti straparoliani: le *Piacevoli notti* sono considerate, infatti, il primo caso nella storia della letteratura italiana in cui una raccolta novellistica si tinge prepotentemente dei toni del fiabesco. Come propone Marga Cottino-Jones, il fatto che a narrare queste storie siano proprio delle fanciulle, la cui preparazione culturale non può certo eguagliare quella dei grandi intellettuali del tempo, compresi quelli che le stanno ad ascoltare, potrebbe essere stato sfruttato da Straparola per giustificare la deriva fiabesca delle sue novelle.<sup>61</sup> Questa brigata inusuale, in cui le damigelle senza volto si ergono al ruolo principale di novellatrici, mentre i personaggi storici le stanno ad ascoltare, è dettata da necessità di coerenza: è, infatti, più credibile che siano delle giovani donne di estrazione media, piuttosto che figure come Pietro Bembo, ad attingere al racconto di magia e alla favola, snaturando il realismo che fin dai tempi di Boccaccio sembrava essere costitutivo del genere novellistico.

Per quanto presenti innegabili tratti di ripetitività e alcune contraddizioni interne, la cornice delle *Piacevoli notti* costituisce, perciò, un elemento di una certa importanza, in grado di dare coerenza all'operazione letteraria realizzata da Straparola: la particolare ripartizione dei ruoli nella brigata, con lo specifico conferimento dell'incarico di novellatrici alle damigelle, consente una più

---

<sup>59</sup> Michelangelo Picone ritiene che questa divisione dei "ruoli" sia sfruttata per rappresentare la posizione dell'intellettuale nel mondo delle corti, che sarebbe quella di fruitore e giudice competente dell'attività letteraria (PICONE, *Riscritture cinquecentesche*, cit., in particolare p. 128).

<sup>60</sup> Cfr. D. PIROVANO, *Introduzione*, in Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. IX-L; CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit..

<sup>61</sup> COTTINO-JONES, *Il dir novellando*, cit., p. 140. Ciccuto nota il contrasto tra la brigata, da un lato, e le novelle dai tratti marcatamente folklorici, dall'altro (CICCUTO, *Novelle italiane*, cit., in particolare pp. 39-40).

credibile e naturale transizione dalla novella alla “favola”. Allo stesso tempo, come suggerisce Renzo Bragantini, i personaggi storici di rilievo nel ruolo di pubblico fungerebbero da «necessario tramite di un’assunzione verso l’alto del materiale demotico». <sup>62</sup> Per quanto la brigata venga verosimilmente strumentalizzata per facilitare l’integrazione della “favola” nel mondo della letteratura, essa costituisce comunque anche un modello di società. Gli illustri personaggi e le semplici damigelle senza volto, che convivono piacevolmente, formano una comunità ideale che trova le sue fondamenta nel diletto derivato dalla narrazione e dalla risoluzione di arguti enigmi. Tuttavia, Daria Perocco osserva che, per quanto Straparola possa essersi proposto di rappresentare con la sua compagnia una società cortigiana ideale, essa è lontana dalla perfezione propugnata dal *Cortegiano*. A riprova di ciò starebbe, per esempio, il fatto che la sola Lucrezia manifesta un certo sdegno quando gli enigmi, proposti alla fine di ciascuna novella, suggeriscono soluzioni oscene.<sup>63</sup> Quello che, però, Straparola pare voler enfatizzare non è l’irreprensibilità della brigata, che comunque non travalica mai i limiti dell’onesto, bensì il piacere derivato dalla conversazione e dal racconto.

Spesso la critica ha riduttivamente giudicato le cornici novellistiche post-boccacciane come meri tributi al modello, incapaci della medesima profondità e privi di sostanziali spunti innovativi. Le brigate, invece, continuano a rivestire un ruolo non trascurabile, offrendo un modello di vita in società che, agli occhi dei diversi autori, costituiva un ideale da proporre al lettore. Così, la cornice non si limita ad essere un banale espediente letterario, ma contiene la chiave per interpretare il mondo narrativo rappresentato dalle novelle; anzi, i novellatori stessi diventano spesso degli *alter-ego* ai quali gli scrittori affidano la prioria voce. Allo stesso tempo, i membri della brigata sono spesso debitori anche della realtà del tempo, che condiziona la visione del mondo di ogni autore, come è particolarmente evidente all’epoca della Controriforma. Se l’intento encomiastico in molti casi gioca un ruolo non trascurabile, ad esso non può essere ridotta l’intera operazione letteraria messa in atto. La brigata rappresenta la realtà come uno scrittore vorrebbe che fosse; in alcuni casi, come in quello di Scipione

---

<sup>62</sup> BRAGANTINI, *La sorte e il riso (mancati)*, cit., p. 378.

<sup>63</sup> Cfr. PEROCO, *Trascrizione dell’oralità*, cit..

Bargagli, essa nasce persino da un principio di preservazione e salvaguardia del mondo conosciuto, richiamando molto da vicino il disegno decameroniano. Nella maggior parte delle raccolte novellistiche la cornice costituisce una riscrittura del mondo reale in chiave letteraria, volta a proporre un modello di vita in cui valori nobili, intrattenimento e conversazione colta convivono in perfetto equilibrio.

Una prova del valore ben altro che esornativo della brigata nell'economia delle raccolte di novelle post-boccacciane è costituita paradossalmente da una raccolta che non si avvale della cornice: il novelliere di Matteo Bandello. Esso è articolato in quattro Parti, ciascuna delle quali è introdotta da una lettera al lettore. Ogni Parte è formata, poi, da un numero variabile di novelle,<sup>64</sup> ognuna accompagnata a sua volta da una lettera di dedica ad un gentiluomo o una gentildonna storicamente identificabili. L'edificio letterario del *Decameron* sembra essere stato completamente abbattuto per lasciare spazio ad una frammentarietà voluta e proclamata dallo stesso Bandello nella lettera al lettore in apertura della Terza Parte (*Il Bandello ai candidi e umanissimi lettori salute*):<sup>65</sup>

E non avendo potuto servir ordine ne l'altre, meno m'è stato lecito servarlo in queste. Il che certamente nulla importa, non essendo le mie novelle soggetto d'istoria continovata, ma una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati.<sup>66</sup>

La scelta di una raccolta di frammenti potrebbe echeggiare la precarietà della realtà del tempo, che non permetteva più una rappresentazione certa e sistematica degli eventi.<sup>67</sup> A ben vedere, però, la struttura del novelliere di Bandello non nega completamente il modello decameroniano: il rifiuto della cornice, infatti, non comporta l'assenza delle brigate di narratori. L'autore sfrutta, infatti, le lettere di dedica per indicare le diverse circostanze storiche in cui avrebbe sentito raccontare per la prima volta le varie novelle, che avrebbe in seguito

---

<sup>64</sup> La Prima e la Seconda Parte contengono cinquantanove novelle ciascuna; la Terza sessantotto; la Quarta ventotto.

<sup>65</sup> A proposito dell'idea di distruzione dell'edificio decameroniano, cfr. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo*, cit., in particolare p. 196.

<sup>66</sup> *Novelle*, vol. 2, p. 247.

<sup>67</sup> Cfr. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., p. 234.

semplicemente messo per iscritto. Nella lettera di dedica a Cecilia Gallerani, in apertura della novella I 22, Bandello scrive:

Quivi, lasciando voi i soliti e dilettevoli vostri studii de le poesie latine e volgari, quasi il più del tempo nosco in piacevoli ragionamenti consumaste. E ritrovandosi il secondo dì con voi alcuni gentiluomini cremonesi, che là d'intorno avevano le lor possessioni, furono a l'ora del merigge delle alquante novelle, tra le quali quella che il nostro Attellano narrò piacque molto a tutta la compagnia, e fu da voi con accomodate parola largamente commendata.<sup>68</sup>

Innanzitutto, viene fatto qui riferimento, per quanto in maniera tangenziale, alla preparazione culturale della dedicataria della novella. Questa dichiarazione dell'alto livello d'istruzione di Cecilia, ribadito anche in seguito in questa lettera, rimanda alla questione dell'individuazione di lettrici e fruitrici reali del genere novellistico: Bandello dà qui prova della loro esistenza. In secondo luogo, l'autore ripropone fedelmente l'immagine della brigata di novellatori in stile boccacciano. Essa ritorna in altre lettere di dedica, come quella che introduce la novella II 32, dove si ha nuovamente il richiamo alla tradizione della compagnia intenta ad ameni passatempi, in cui uno dei presenti prende la parola per narrare una novella:

Onde essendo venuta una gentilissima compagnia di signori guasconi e di bellissime dame a godere in questi giorni fastidiosi canicolari il sito e l'aria fresca di questo castello di Bassens con madama Gostanza Rangona e Fregosa mia padrona, e su l'ora del merigge ragionandosi degli infortunevoli casi d'amore, poi che variamente se ne fu ragionato, messer Girolamo Aieroldo gentiluomo milanese e maestro di stalla del serenissimo re di Navarra, veggendo che quasi ciascuno si taceva, disse: "Illustrissima madama e voi, dame e signori, io vi vo' narrare un accidente [...]".<sup>69</sup>

Questi sono solo alcuni dei numerosi esempi offerti dal novelliere bandelliano. Nelle varie lettere dedicatorie, infatti, viene individuato di volta in volta un gruppo diverso di gentiluomini e gentildonne che trascorrono il proprio tempo conversando e narrandosi dei racconti: è sempre uno dei personaggi presenti in

---

<sup>68</sup> *Novelle*, vol. 1, p. 263.

<sup>69</sup> *Ivi*, vol. 1, p. 995.

queste compagnie a costituire la voce narrante delle diverse novelle trascritte da Bandello. Elisabetta Menetti spiega:

Non diversamente dal *Decameron*, la dedica di Bandello contiene la storia di un'improvvisata brigata di narratori, dove viene "orientata" la ricezione della novella. [...] Tuttavia, non tutto il meccanismo narrativo coincide, a partire ovviamente dal fatto che le brigate di Bandello non perseguono un obiettivo, un progetto comune: sono slegate, frazionate, disperse in un universo politico e culturale altrettanto diviso e frazionato. Non c'è cornice, insomma: ci sono 214 piccole cornici.<sup>70</sup>

Pur non essendo sfruttata la cornice come principio ordinatore dei racconti, le brigate sono comunque ben rappresentate in questo novelliere.<sup>71</sup> Sempre diverse e chiaramente legate al contesto delle corti signorili, esse rispondono evidentemente ad un intento encomiastico, che però non esaurisce del tutto la loro funzione. Per usare le parole di Helmut Meter, le lettere dedicatorie di Bandello, facendo ricorso ad un moralismo non dogmatico, possono costituire una sorta di iniziazione «alla cultura e alla mentalità della società aristocratica del Cinquecento pur senza tingersi di trattatistica».<sup>72</sup> Anche Elisabetta Menetti riconosce il forte legame di queste «mini-cornici» con la vita reale del letterato di corte e ritiene per questo meno rilevante il loro valore di «proiezione ideale e idillica di valori perduti, e da

---

<sup>70</sup> E. MENETTI, *Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, cit., pp. 439-464: p. 454.

<sup>71</sup> Per interessanti studi sul novelliere bandelliano e sulla sua struttura, cfr. anche T. G. GRIFFITH, *Bandello's Fiction. An Examination of the Novelle*, Oxford, Basil Blackwell, 1955; MAESTRI, *La tradizione delle cornici*, cit.; ID., *Bandello e Giraldo Cinzio*, cit.; R. BRUSCAGLI, *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in U. Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp. 61-94; R. SCRIVANO, *Ragioni del raccontare e del racconto (appunti sul Novelliere bandelliano)*, in U. Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp. 127-143; G. MAZZACURATI, *La narrazione policentrica di Matteo Bandello*, in U. Rozzo (a cura di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, cit., pp. 81-99; M. CICCUTO, *Il novelliere "en artiste": strategia della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo II, pp. 771-793; B. ALFANO, *Il narratore delle Novelle del Bandello e la finzione mediatrice della scrittura*, in «Italice», 81, 1, 2004, pp. 16-23; E. MENETTI, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005; L. RUSSO, *Matteo Bandello novellatore "cortigiano"*, in Matteo Bandello, *Novelle*, Milano, BUR, 2007, ed. 3, pp. 5-29; CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, cit..

<sup>72</sup> H. METER, *Le lettere dedicatorie nelle novelle di Bandello: ragionamento moralistico e disposizione ricettiva*, in M. A. Terzoli (a cura di), *I margini del libro*, cit., pp. 55-75: p. 74.



recuperare».<sup>73</sup> A ben vedere, però, le brigate del novelliere bandelliano, pur essendo quasi sempre formate da personaggi diversi, si somigliano tutte. Perciò, nonostante costituiscano almeno in parte una celebrazione delle varie corti o dei diversi ritrovi signorili di cui Bandello potrebbe aver avuto esperienza diretta, esse suggeriscono soprattutto una più generica idealizzazione della società cortigiana, trasfigurata in piccole comunità raffinate e colte, in cui la letteratura e la conversazione non fungono solo da intrattenimento, ma anche da arricchimento reciproco. Al di là del rifiuto della cornice decameroniana, il novelliere bandelliano costituisce una riprova dell'importanza che l'espedito della brigata riveste nell'economia delle raccolte novellistiche italiane: la compagnia dei novellatori costituisce un modello di vita in società, in cui gli elementi tratti da specifici contesti storico-culturali sono resi esemplari grazie ad un'operazione di idealizzazione letteraria. In quanto fonte di intrattenimento e di miglioramento reciproco, narrare novelle è un'attività di centrale importanza nella vita di queste comunità dotte ed eleganti. Così, leggendo le novelle alla luce delle informazioni proposte nella cornice il lettore può capire meglio il significato delle raccolte novellistiche nella loro globalità.

## **5.2 INGHILTERRA: MODELLI DI SOCIETÀ IDEALE E REALTÀ QUOTIDIANA**

Come nel caso italiano, anche le cornici inglesi propongono esempi di società ideale. Se, però, nelle raccolte novellistiche italiane la vita della brigata è spesso ispirata alla realtà del tempo, che viene in seguito sottoposta a processi di sublimazione letteraria, nel caso delle opere elisabettiane la compagnia di novellatori non sembra richiamare uno specifico contesto storico-culturale inglese. Le società ideali proposte dai novellieri elisabettiani sono piuttosto frutto di una creazione fittizia, ispirata a modelli letterari spesso di ascendenza italiana. Caso emblematico è quello di *An Heptameron of Civill Discourses* di George Whetstone. Qui la cornice si apre con Whetstone-personaggio che, alla vigilia di Natale, si perde in una fitta foresta nel circondario di Ravenna e giunge inaspettatamente alle porte del palazzo di Philoxenus, un colto gentiluomo italiano, abituato ad ospitare persone provenienti da ogni dove, creando nella sua

---

<sup>73</sup> MENETTI, *Le inquietudini di un narratore*, cit., p. 459.

casa una corte dal carattere internazionale.<sup>74</sup> Whetstone viene, quindi, invitato a prendere parte ai festeggiamenti natalizi, che prevedono una settimana di amene conversazioni, durante le quali i presenti, assunto un nome fittizio consono alla loro condizione, discutono dei lati negativi e positivi della vita matrimoniale. Anche Whetstone assume uno pseudonimo, come prevedono le regole imposte dalla regina della brigata, Aurelia, che è anche la sorella del padrone di casa: «[...] for that I was a Traueler, she [*scil.* Aurelia] calde mee Cauallero Ismarito, in Englishe, The wandring Knight [...]».<sup>75</sup> La brigata è così formata da otto gentiluomini e altrettante gentildonne.

Come Mary Augusta Scott,<sup>76</sup> anche Soko Tomita afferma che l'*Heptameron* «is divided after the manner of the Italian collection of *novelle* into seven days and one night».<sup>77</sup> Non è difficile credere che Whetstone conoscesse le raccolte di novelle italiane con cornice e ad esse si sia ispirato sia per i racconti sia per la struttura generale dell'opera: la quarta storia dell'*Heptameron*, infatti, fonde due novelle del *Decameron*, la IV 2 e VIII 4, mentre la quinta ha un chiaro antecedente in *Ecatommiti*, VIII 5, da cui Whetstone ha tratto probabilmente anche il suo dramma *Promos and Cassandra* (1578).<sup>78</sup> Non va, inoltre, dimenticato che Whetstone compì un viaggio in Italia nel 1580,<sup>79</sup> durante il quale non avrebbe avuto difficoltà a reperire una copia del *Decameron* o degli *Ecatommiti*. Allo stesso tempo, accanto ai modelli novellistici, sulla cornice di Whetstone hanno giocato un ruolo di rilievo anche i trattati italiani cinquecenteschi sul comportamento, in particolare *La civil conversazione* di Stefano Guazzo e *Il cortegiano* di Baldassar Castiglione. Essi, d'altro canto, stavano riscuotendo grande successo nell'Inghilterra elisabettiana, proprio perché

---

<sup>74</sup> Tra i membri della brigata, il signor Soranso è italiano, don Dondolo più precisamente napoletano, monsieur Bargetto francese, il dottor Mossenigo tedesco, il signor Faliero scozzese. Il cavalier Ismarito, *alter ego* di Whetstone, è naturalmente inglese.

<sup>75</sup> *Heptameron*, p. [Biv r].

<sup>76</sup> Cfr. SCOTT, *Elizabethan Translations*, cit., p. 47.

<sup>77</sup> S. TOMITA, *A Bibliographical Catalogue*, cit., p. 244.

<sup>78</sup> Cfr. SCOTT, *Elizabethan Translations*, cit.; IZARD, *George Whetstone*, cit.; C. G. CECIONI, *Un adattamento di due novelle del Boccaccio nello Heptameron of Civil Discourses di George Whetstone (1582)*, in G. Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese*, cit., pp. 185-191; S. TOMITA, *A Bibliographical Catalogue*, cit..

<sup>79</sup> Per il viaggio di Whetstone in Italia, cfr. IZARD, *George Whetstone*, cit.; J. BLACK, *George Whetstone*, in D. A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, Detroit-London, Gale Research, 1994, vol. 136, pp. 330-335.

costituivano la *summa* di quello che doveva essere il perfetto uomo di corte. L'Italia, infatti, era considerata, nel bene e nel male, la patria dei costumi più ricercati e della più raffinata forma di società. Nella "giovane" Inghilterra, in cui il Rinascimento era sbocciato solo nel Cinquecento inoltrato, l'elegante vita delle corti italiane rappresentava un modello a cui guardare e da cui trarre degli insegnamenti utili a migliorare le maniere inglesi. Così, nella brigata dell'*Heptameron* non è difficile riconoscere una costruzione letteraria volta a rappresentare ciò che la corte inglese sarebbe potuta idealmente diventare se avesse adottato il meglio che l'Italia offriva. Thomas Izard suggerisce che Whetstone

hopes to aid in importing the customs of civilized society, without its accompanying vices and excesses, to mitigate the relative crudeness of English domestic life and manners, to add vivacity and charm to English social intercourse without destroying the traditional stoic virtues of the Englishman.<sup>80</sup>

La figura di Philoxenus, in particolare, ha un valore iconico: italiano, ma cresciuto alla corte reale francese ed educato al Protestantismo, esprime una sincera ammirazione per la regina Elisabetta I. Al di là dell'intento encomiastico nei confronti della sovrana, Whetstone sembra aver voluto creare la figura di un gentiluomo cosmopolita, che, dopo essere vissuto in una grande corte, ne ricrea una in miniatura nella propria casa. Philoxenus incarna valori cortesi quali la gentilezza, la magnanimità e la liberalità, di cui dà sempre prova ai suoi ospiti. Perfino la sua fede protestante non gli impedisce di manifestare una certa tolleranza nei confronti del Cattolicesimo. Accanto a lui, anche gli altri membri della brigata sembrano aderire con convinzione ai medesimi valori, nonostante la provenienza da luoghi disparati.

Allo stesso tempo, per conferire alla sua compagnia maggiore credibilità, Whetstone si propone tanto come autore quanto come personaggio e membro della brigata. Nella lettera al lettore (*Unto the friendly reader, wealth and welfare*) dichiara senza alcun indugio il suo ruolo di testimone oculare delle vicende: «[...] I haue, with well aduised Judgement, bethought mee, of suche

---

<sup>80</sup> IZARD, *George Whetstone*, cit., p. 98.

memorable Questions and Deuices, as I heard and sawe presented, in this most noble Italian Gentlemans Pallace, the Christmas tweluemoneths past [...]].<sup>81</sup> Proprio il viaggio in Italia nel 1580 potrebbe aver ispirato a Whetstone gli eventi narrati nella cornice dell'*Heptameron*, pubblicato nel 1582.<sup>82</sup> È verosimile che, avendo avuto esperienza della vita nelle corti italiane, egli abbia tratto spunto da quanto vissuto in prima persona, rielaborandolo poi consistentemente in chiave letteraria, per proporre al pubblico inglese un modello ideale di vita in società e, più specificamente, di vita a corte.<sup>83</sup> La narrazione di racconti, sfruttata per far progredire la discussione su vantaggi e svantaggi della vita matrimoniale, viene percepita come una delle principali attività di questa corte in miniatura, in cui la conversazione svolge una funzione tanto di intrattenimento quanto di crescita collettiva. La cornice popolata dalla brigata di Whetstone, spiega Joseph Black, «is consequently as important as the stories themselves because his interlocutors illustrate the virtues of civil speech and refinement in action».<sup>84</sup>

Al contrario, quindi, dei novellieri italiani, che rivelano spesso chiari riferimenti alla realtà del tempo, Whetstone ha creato un modello di società ideale pressoché priva di richiami al mondo inglese contemporaneo, ma fortemente tributaria della tradizione letteraria italiana e, forse, anche della vita di corte in Italia, di cui egli può aver avuto esperienza diretta. Una strategia simile si riscontra anche in Robert Greene. Se, però, in Whetstone l'influenza italiana è evidente e quasi enfaticizzata, nel caso di Greene essa è più sottile, pur essendo comunque riconoscibile. Ciò che rimane inalterato è il tentativo di creare società idealizzate proposte al lettore come modelli di comportamento.

In *Farewell to Folly*, per esempio, le vicende della brigata sono significativamente ambientate in Italia: un gentiluomo, Ieronimo, fugge dalla Firenze infestata dalle lotte tra Guelfi e Ghibellini, insieme alla moglie, alle tre figlie e a quattro giovani gentiluomini. La vita di questa compagnia è scandita da colte conversazioni di carattere moralistico: i presenti si cimentano in svariati

<sup>81</sup> *Heptameron*, p. [Aiii v]; corsivi miei.

<sup>82</sup> Cfr. BLACK, *George Whetstone*, cit..

<sup>83</sup> Cfr. GALIGANI, *Il Boccaccio nel Cinquecento inglese*, cit., in particolare pp. 54-57; KIRKPATRICK, *English and Italian Literature*, cit., in particolare pp. 240-241; RHODES, *Italianate Tales*, cit., in particolare p. 104.

<sup>84</sup> BLACK, *George Whetstone*, cit., p. 333.

discorsi contro i mali del mondo, che considerano dominato dal vizio e dal peccato. Si viene così a creare l'immagine di una società fondata su di uno stile di vita che persegue al contempo morigeratezza e cultura. Si tratta di un progetto letterario che, per quanto sia un prodotto dell'Inghilterra elisabettiana, richiama l'esempio di Cinzio e di Erizzo. D'altro canto, *Farewell to Folly*, pubblicato nel 1591, è frutto della decisione di Greene di rinnegare la sua precedente produzione letteraria, incentrata sull'amore e sul diletto. Si spiegherebbe così la consonanza con i modelli controriformistici italiani.

Prima di questa svolta all'insegna di una scrittura votata alla serietà e al moralismo, Greene aveva dato alle stampe altre raccolte di racconti in cui l'insegnamento morale era perfettamente controbilanciato da un piacevole intrattenimento. In questo gruppo di opere rientrano *Penelopes Web* (1587) e *Perimedes the Blacke-Smith* (1588): qui la brigata rappresenta un modello di vita in società più conviviale, in cui viene apprezzato il piacere derivato dalla conversazione e dal racconto. Nel caso di *Perimedes the Blacke-Smith* (1588), la brigata è formata dal fabbro Perimedes e da sua moglie Delia, che di sera, dopo il lavoro quotidiano, si siedono attorno al fuoco e trascorrono il loro tempo a discutere di diversi argomenti e a raccontarsi delle storie. Nonostante le loro umili origini, i due coniugi sono noti per le loro virtù; anzi, durante le tre Notti in cui è articolata la raccolta, Perimedes si cimenta in svariati discorsi di tono serio, ora contro la gola, ora contro il gioco d'azzardo, ora contro la brama di ricchezze. In un'atmosfera di idillio quasi bucolico, questa coppia rappresenta una mini-società in cui la convivialità non nega la virtù e la conversazione su questioni morali di rilievo non esclude il piacere che si può trarre dalla narrazione di racconti, la cui presenza serve anche ad alleggerire l'atmosfera altrimenti gravosa che le sole discussioni proposte da Perimedes avrebbero generato.

Un caso ancora più interessante è rappresentato da *Penelopes Web*, dominata da una brigata tutta al femminile: Penelope, la sue tre ancelle e l'anziana nutrice trascorrono le tre notti precedenti l'improvviso ritorno di Ulisse ad Itaca non solo a disfare la nota tela, ma anche a chiacchiere e a raccontare storie. Per la precisione, Penelope è colei che narra i tre racconti, dedicati ciascuno ad una virtù

femminile (obbedienza, castità e silenzio), di cui le donne hanno precedentemente discusso. Caroline Lucas suggerisce:

With *Penelope's Web* we are given an insight into a woman's world of female community, in which a group of women talk one another with familiar ease, telling stories and exchanging thoughts. It is an unusually warm and intimate scene, the tone relaxed, bantering and friendly. [...] Ulysses is still abroad, and the story revolves around the way Penelope spends her time without him in the company of her old nurse, colloquial and matronly, and her sprightly, eager, young maids. Penelope herself is charming, dignified and witty; she is presented as a model of wifely obedience and fidelity.<sup>85</sup>

Nonostante Lucas aggiunga che tutte le donne sono in grado di citare, anche anacronisticamente, autori greci e latini nei loro discorsi,<sup>86</sup> è indubbio che il polo della conoscenza è incarnato da Penelope. Si ha, quindi, l'impressione che questa brigata, più ancora che una società ideale, tenda ad incarnare un tentativo di educazione *in progress* alla virtù: da un lato, Penelope, seria e colta, prova ad addestrare le sue compagne ad una condotta irreprensibile; dall'altro, le sue interlocutrici introducono in quello che poteva essere un perfetto idillio intellettuale un brandello di realtà quotidiana. Il tono altrimenti serio della cornice, infatti, è spesso mitigato dagli interventi semi-comici delle donne presenti: le ancelle, per esempio, litigano e si punzecchiano, mentre la nutrice si addormenta ascoltando il primo racconto di Penelope. Pur rimanendo ben lontano dai livelli di realismo a cui giunge, per esempio, una narrativa più popolare come il *jest-book*, Greene evoca comunque qua e là dei rapidi spaccati che richiamano la realtà quotidiana che aspetta il lettore fuori dalla finzione del libro.

Già nella cornice di *Penelopes Web*, quindi, cominciano a farsi strada dei dettagli che incrinano la perfezione delle brigate come modelli di società ideale, facendo entrare nell'universo letterario degli elementi di comico realismo. In altre raccolte di racconti inglesi, però, il richiamo alla realtà concreta si fa più consistente, tanto che la brigata viene a rappresentare, in chiave spesso ironica,

---

<sup>85</sup> LUCAS, *Writing for Women*, cit., p. 91.

<sup>86</sup> Ibid..

molte delle contraddizioni del mondo quotidiano: non a caso i membri della compagnia non sono più solo esponenti delle *élites*, ma anche, o forse soprattutto, rappresentanti delle classi sociali medio-basse e popolari. È questo il caso di *The Coker of Caunterburie* e di *Westward for Smelts*, che, sulla scia dei *Canterbury Tales* chauceriani, incarnano una tipologia di raccolta di racconti che anglicizza la novella italiana, integrandola perfettamente nel mondo inglese. Non solo, infatti, i racconti, tratti in particolare dal *Decameron*, vengono riambientati e il comportamento dei personaggi reso adeguato a quanto ci si aspetterebbe da chi vive nell'Inghilterra del tempo, ma anche le cornici sono a tutti gli effetti anglicizzate. Al contrario, nelle opere in cui la brigata funge da modello di società ideale, i novellatori sono in genere di origine o straniera (spesso italiana) o classica e vivono comunque al di fuori dei confini inglesi.

Molto è stato scritto sui *Canterbury Tales*, mettendo in luce come la scelta del pellegrinaggio a Canterbury abbia fornito a Chaucer un pretesto convincente per descrivere le diverse classi sociali dell'Inghilterra tardo trecentesca attraverso dei personaggi-tipo, che incarnano in chiave ironica il bene e, soprattutto, il male del ceto di appartenenza.<sup>87</sup> Piero Boitani suggerisce, infatti, che il pellegrinaggio, oltre a rappresentare una pratica religiosa, costituisce un'occasione privilegiata, da un lato, per conoscere il mondo, dall'altro, per dare spazio alla narrazione.<sup>88</sup> Karla Taylor sottolinea, inoltre, come la cornice con molteplici narratori sia «an aesthetic solution to the problem of how to bring together materials of immense variety, both learned and popular, classical and contemporary».<sup>89</sup>

Essendo l'esempio di Chaucer molto noto e apprezzato nel tardo Cinquecento inglese «as much for the soundness of his moral teaching as for the ingenuity of

---

<sup>87</sup> Cfr. P. BOITANI, *Introduzione*, in Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*, a cura di Vincenzo La Gioia, Milano, Leonardo, 1991, pp. IX-XXXIII: p. XII.

<sup>88</sup> Ivi, p. XVIII.

<sup>89</sup> K. TAYLOR, *Chaucer's Uncommon Voice: Some Contexts for Influence*, in L. M. Koff e B. D. Schilden (a cura di), *The Decameron and the Canterbury Tales. New Essays on an Old Question*, Madison-Teaneck-London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, 2000, pp. 47-82: p. 59. Per la struttura dei *Canterbury Tales*, sulle cui fonti e caratteristiche si è a lungo discusso, cfr., tra gli altri, R. BALDWIN, *The Unity of the Canterbury Tales*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955; W. F. BRYAN – G. DEMPSTER (a cura di), *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, New York, Humanities Press, 1958; P. BOITANI, *Chaucer and Boccaccio*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1977; I. BISHOP, *The Narrative Art of the Canterbury Tales*, London, Dent, 1987; K. S. GITTES, *Framing the Canterbury Tales. Chaucer and the Medieval Frame Narrative Tradition*, New York, London, Greenwood Press, 1991.

his invention»,<sup>90</sup> non è difficile credere che la soluzione da lui adottata nella cornice dei *Canterbury Tales* sia stata volutamente ripresa nel *Cobler of Caunterburie* e in *Westward for Smelts*, per quanto declinata in base a diverse coordinate storico-culturali. In queste due raccolte, infatti, non abbiamo più a che fare con peregrinazioni giustificabili in base ai dettami della fede, come era credibile e usuale in epoca medievale; vengono, al contrario, proposti dei viaggi “laici”, verosimili per la loro somiglianza con le effettive pratiche del tempo. Gli spostamenti lungo il Tamigi dei viaggiatori e dei lavoratori del *Cobler* e di *Westward* perdono qualsiasi collegamento con la sfera spirituale, preservando, però, i vantaggi che l’idea del viaggio di una compagnia porta con sé: la necessità di alleviare la noia o i disagi giustifica in maniera credibile la scelta di raccontarsi delle storie che coinvolgano i presenti; questi ultimi hanno così modo di prendere direttamente la parola ed esprimere una varietà di punti di vista, che può risultare piacevole per il lettore. Anche Jane Belfield osserva che la scelta di ambientare la cornice durante un viaggio, che somiglia al pellegrinaggio di Chaucer, consente di riunire in maniera plausibile esponenti di diverse classi sociali.<sup>91</sup>

Il collegamento tra i *Canterbury Tales*, da una lato, e il *Cobler of Caunterburie* e *Westward for Smelts*, dall’altro, è facilmente deducibile dalla struttura e dalle caratteristiche delle storie portanti: il già citato ricorso al motivo del viaggio; l’apertura ai ceti sociali più umili; la descrizione in versi dei narratori.<sup>92</sup> Non va, inoltre, dimenticato che, come in Chaucer, i racconti sono spesso ispirati da quanto il narratore di turno ha sentito narrare dai compagni, oppure costituiscono una risposta polemica e provocatoria ad un attacco altrui. Per di più, l’anonimo autore del *Cobler*, sotto le spoglie di un ciabattino,<sup>93</sup> riconosce apertamente il proprio debito nei confronti di Chaucer: nella sua lettera al lettore (*The coblers epistle, to the gentlemen readers*), infatti, spiega di aver imitato il

<sup>90</sup> CREIGH, *Introduction to The Cobler*, cit., p. 11.

<sup>91</sup> J. BELFIELD, *Tarlton’s News out of Purgatory (1590). A Modern-spelling Edition, with Introduction and Commentary*, PhD Thesis, Shakespeare Institute, University of Birmingham, 1978, p. 179.

<sup>92</sup> Nel *Cobler of Caunterburie* e in *Westward for Smelts* ogni racconto è preceduto dalla descrizione in versi del narratore di turno, mentre Chaucer descrive tutti i suoi narratori nel *General Prologue*. Cfr. G. CHAUCER, *The Canterbury Tales*, in Larry D. Benson (a cura di), *The Riverside Chaucer*, Boston, Houghton Mifflin, 1987, ed. 3, pp. 3-328: pp. 24-34.

<sup>93</sup> Sottolineando la popolarità della figura del ciabattino nella letteratura del tardo Cinquecento inglese, Jane Belfield osserva che «the figure of the shoemaker is traditionally associated with story-telling, usually talking as he works» (BELFIELD, *Tarlton’s News*, cit., p. 181).



maestro che tanto ammira.<sup>94</sup> Il concetto è ribadito anche all'interno della cornice, dove, nelle vesti di uno dei personaggi della brigata, il *cobbler* propone ai compagni di fare come il grande “padre” Chaucer, dando vita a dei nuovi racconti di Canterbury: è proprio in questa località, infatti, che molti dei presenti sono diretti.<sup>95</sup>

La compagnia del *Cobler of Caunterburie* ricorda molto da vicino quella di Chaucer anche per la provenienza sociale dei suoi diversi componenti, come sottolinea Margaret Schlauch: «The narrators here are not limited to leisured upper-class folk as with Whetstone and others, but are for the most part confrères of Chaucer's humbler pilgrims [...]».<sup>96</sup> I sei membri della compagnia del *Cobler*, infatti, rappresentano diversi ceti sociali, di cui non vengono celati i vizi:<sup>97</sup> abbiamo un *cobbler* (ciabattino), uno *smith* (fabbro), un *gentleman* (gentiluomo), uno *scholar* (studente), una *old woman* (vecchia) e un *summoner* (convocatore giudiziario)<sup>98</sup>. Oltre ad una figura femminile, che ricorda la donna di Bath, si hanno esponenti di ceti tanto popolari (*cobbler*, *smith*) quanto elevati (*gentleman*), ma anche rappresentanti del mondo del sapere (*scholar*) e di quello giudiziario (*summoner*): nessuno di questi personaggi viene comunque mai sottoposto ad alcun processo di idealizzazione, anzi, ciascuno è oggetto di più o meno marcati attacchi ironici da parte del narratore, che si presenta come un passeggero della barca su cui sta viaggiando questa compagnia, senza però fornire ulteriori dettagli sulla sua identità. Si tratta di un narratore che Margaret Schlauch definisce «one of the few representatives of a popular, anti-courtly technique in the fashioning of *novelle*».<sup>99</sup> A differenza della maggior parte delle raccolte di novelle all'italiana, infatti, il tono che domina l'intera opera è sottilmente ironico: «[...] this writer tends to burlesque the more formal prose romances of the age, with their excesses of gallantry, and courtly mode of writing, particularly in the Gentleman's tale».<sup>100</sup>

<sup>94</sup> Cfr. *The Cobler*, p. 20.

<sup>95</sup> Cfr. *ivi*, p. 23.

<sup>96</sup> SCHLAUCH, *English Short Fiction*, cit., p. 430.

<sup>97</sup> Per maggiori dettagli sulle somiglianze tra la brigata chauceriana e quella del *Cobler of Caunterburie*, cfr. BELFIELD, *Tarlton's News*, cit., in particolare p. 180.

<sup>98</sup> L'*Oxford English Dictionary* dà di *summoner* la seguente definizione: «A petty officer who cites and warns persons to appear in court» (cfr. «summoner, n.», OED).

<sup>99</sup> SCHLAUCH, *Antecedents of the English Novel*, cit., p. 163.

<sup>100</sup> BELFIELD, *Tarlton's News*, cit., p. 177.

Allo stesso modo anche la compagnia rappresentata in *Westward for Smelts* è ben lontana da qualsiasi forma di idealizzazione: la brigata che il barcaiolo Kinde Kit di Kingstone traghetta lungo il Tamigi è formata da sole pescivendole. All'inizio è proprio Kit a fungere da intrattenitore per le sue clienti: egli, infatti, promette di intonare una canzone e la *fishwife* di Brainford, apprezzando la sua iniziativa, propone alle compagne che ciascuna racconti una storia per ricompensare il barcaiolo della gentilezza manifestata nei loro confronti. Dopo che Kit ha recitato il suo componimento poetico di carattere amoroso, che però non riscuote molto successo tra le presenti, le donne prendono in mano la situazione. Sono, infatti, loro a costituire la brigata vera e propria, mentre Kit resta ad ascoltare passivamente e in disparte. Ian Murno ha osservato, infatti, che questa marginale figura maschile agisce come «a go-between, a translator, a vehicle for others».<sup>101</sup> A vivacizzare l'atmosfera è il fatto che le donne, pur essendo di estrazione popolare e pur esercitando la medesima professione, non rappresentano una comunità dai valori indiscutibilmente condivisi. Al contrario, ad essere costante è il disaccordo che regna tra loro: queste novellatrici, alla fine di ciascuna storia, discutono animatamente e senza remora alcuna in merito a quanto è stato narrato. La più attiva è la *fishwife* di Brainford, che funge da capo-brigata, tanto che alla fine dall'opera le compagne la nominano loro «Captaine».<sup>102</sup> Anche le altre pescivendole, comunque, intervengono attivamente, sfruttando la discussione per introdurre la propria novella. Come spiega Pamela Allen Brown,

*Westward's fishwife storytellers are practiced critics of others who perform in the same vein. After each teller finishes, she asks the others how they liked her tale. Their responses vary from laughter, praise, and admiration to debate and worry over how men might misread the story [...].*<sup>103</sup>

Un esempio interessante di discussione tra queste novellatrici è rappresentato dal dibattito che nasce alla fine del secondo racconto, narrato dalla *fishwife* di Stand-on-the-Greene e basato su *Decameron*, II 9: si tratta della storia di una moglie

<sup>101</sup> MUNRO, "A Woman's Answer is Neuer to Seek", cit., p. XXIII.

<sup>102</sup> *Westward*, p. 63.

<sup>103</sup> BROWN, *Better a Shrew*, cit., p. 109.

costretta dalla gelosia del marito a fuggire in Oriente travestita da uomo, per poi ricongiungersi, dopo diverse peripezie, con il suo sposo.<sup>104</sup> La maggior parte dei presenti loda la protagonista della novella, campionessa di costanza e fedeltà, mentre la *fishwife* di Brainford, pur riconoscendo la virtù del personaggio, sottolinea l'anacronismo del suo atteggiamento, arrivando a dichiarare che nessuna donna contemporanea avrebbe mai agito allo stesso modo:

But (said the Braiford fishwife) I like her as a garment out of fashion; shee shewed well in *that innocent time, when women had not the wit to know their owne libertie: but if she lived now, she would shew as vild as a paire of Yorkeshire sleeves in a goldsmithes shop.*<sup>105</sup>

Il punto di vista di queste pescivendole, infatti, è estremamente pragmatico, come dimostra anche la discussione alla fine della novella 4, narrata della *fishwife* di Twitnam: il racconto tratta delle vicende di una coppia di sovrani, che, dopo aver avuto un figlio, decide di optare per la castità. Un eremita, invidioso della santità della loro vita, ottiene dal re il permesso di sostituirsi a lui per qualche tempo; la regina mantiene salda la sua virtù, tanto che l'eremita resiste per un solo giorno: la scarsità di cibo e i bagni freddi per placare la sua lussuria lo inducono presto a desistere. Alla fine del racconto le pescivendole, pur professando una certa ammirazione per questa regina, sottolineano la distanza incolmabile tra la sua condizione e la loro: «[...] they all said this queene was a vertuous woman, and worthy to bee had in memory, *but shee was not to be any president for them, seeing shee was a queene, and they were but fishwives*».<sup>106</sup> Anzi, la *fishwife* di Kingstone aggiunge che i loro mariti non sarebbero poi così contenti se fossero tanto caste («Truely (quoth a fishwife of Kingstone that sate next to her) if wee would bee thus chaste, alas! our husbands would not suffer us to continue so; therefore, for my part, I will never goe about it [...])».<sup>107</sup> A questo realismo, un po' scanzonato, che permea le parole e il comportamento delle *fishwives* si adeguano anche i temi dei racconti da loro narrati. In *Westward for Smelts*, infatti,

<sup>104</sup> La trama è anche quella del *Cymbeline* di Shakespeare.

<sup>105</sup> *Westward*, p. 36.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>107</sup> *Ibid.*.

si alternano storie dalle trame più comiche ad altre di argomento più serio:<sup>108</sup> nelle prime, le protagoniste, alle prese con mariti vecchi e inadeguati, riescono, grazie alla loro intelligenza, a trovare l'amore in un giovane e ad ottenere il loro lieto fine;<sup>109</sup> nelle seconde, invece, i personaggi femminili tendono a costituire dei modelli di virtù. Tuttavia, questi racconti più seri non hanno come obiettivo primario l'istruzione delle lettrici, ma sono pensati in particolare per controbilanciare le novelle in cui le donne sembrano più "libertine", in modo tale da non offrire agli uomini dei pretesti gratuiti per criticare il genere femminile. Sono le stesse *fishwives* a spiegare questo concetto: dopo che la pescivendola di Richmond ha raccontato la storia di una donna che, pur tradendo il marito, ha fatto passare proprio lui come il coniuge infedele,<sup>110</sup> le *fishwives* di Stand-on-the-Greene e di Twitnam affermano:

But what praise (quoth the wife of Stand on the Greene) had shee deserved, if she had been discovered, or failed in this attempt? Nothing but curses in my minde, *for she had given cause to all men to speake ill of us women*: it is not the event, but the honesty of the intent, that justifies the action. I thinke so too, said a fishwife of Twitnam; I doe not like this foolish hardinesse: *and men are apt to speake ill of us without cause*: therefore, to make amends, I will tell of a vertuous and chaste dame, one whose life may bee a mirrour for all women.<sup>111</sup>

*Westward for Smelts* è una raccolta all'insegna del mondo femminile: le donne dominano sia nella brigata sia nelle novelle.<sup>112</sup> Tutti i racconti, infatti, hanno per protagonista un personaggio femminile che ottiene sempre, nonostante le difficoltà, un lieto fine. L'unica eccezione è rappresentata dall'ultima novella, che si conclude con la punizione della protagonista: questo finale, però, è del tutto

---

<sup>108</sup> Cfr. anche H. KLEIN, *Introductory Note*, in Kinde Kit of Kingstone, *Westward for Smelts, or, The Water-mans fare of Mad-merry Western Wenches*, a cura di Holger Klein, Hildesheim, Gerstenberg, 1978, pp. V-XII: p. VIII.

<sup>109</sup> Cfr. in proposito anche Brown, *Better a Shrew*, cit., pp. 108-109.

<sup>110</sup> La fonte è la novella di Tofano e Ghita (*Decameron*, VII 4).

<sup>111</sup> *Westward*, pp. 47-48.

<sup>112</sup> Sull'importanza di questa prospettiva femminile, cfr.: N. DAVIES, *Introduction*, in *The Cobbler of Canterbury*, a cura di Neville Davies, Cambridge, Brewer Ltd, 1976, pp. 1-55: p. 34; KLEIN, *Introductory Note*, cit., p. VII; MUNRO, "*A Woman's Answer is Neuer to Seek*", cit., p. IX; C. RELIHAN, *Fishwives' Tales: Narrative Agency, Female Subjectivity, and Telling Tales out of School*, in N. Conn Liebler (a cura di), *Early Modern Prose Fiction. The Cultural Politics of Reading*, cit., pp. 46-59: p. 52.

giustificato dal fatto che il personaggio in questione non presenta alcuna qualità positiva e maltratta un corteggiatore dall'animo nobile per il puro gusto di farlo e contro ogni regola di cortesia.<sup>113</sup> È possibile che questa marcata presenza femminile in *Westward for Smelts* sia stata ideata dall'autore per suggerire al suo pubblico la centralità della tematica amorosa nella sua raccolta: le novellatrici fungerebbero da espediente volto ad attirare l'attenzione del pubblico maschile.

D'altro canto, quella di *Westward for Smelts* non è una presenza femminile altolocata, che possa richiamare i modi raffinati e il pudico rossore tipici delle gentildonne delle brigate italiane. A rendere quest'opera particolarmente interessante, infatti, è l'inusuale connubio tra brigata (quasi) tutta al femminile ed estrazione esclusivamente popolare delle novellatrici. Come osservano Pamela Allen Brown e Constance Relihan,<sup>114</sup> il termine *fishwife* poteva indicare tanto la pescivendola, quanto una qualsiasi lavoratrice del popolo, dedita al commercio al dettaglio. Nella cultura inglese dell'epoca, la figura della pescivendola incarnava, inoltre, uno specifico prototipo femminile, ossia quello della donna sboccata e chiacchierona: Brown in particolare sottolinea come «in popular literature, fishwives curse and flyte in jest and in earnest»<sup>115</sup> e aggiunge che la loro lingua era famosa per essere «legendarily sharp, racy and vigorous».<sup>116</sup> Brown e Relihan puntualizzano, inoltre, che termini come *fish* e *fishmonger* potevano avere anche significato osceno e indicare rispettivamente l'organo sessuale femminile e il ruffiano.<sup>117</sup> Al di là della tipizzazione della figura della pescivendola, legata a contesti di motti e chiacchiere generalmente scurrili, l'appartenenza stessa ad un ceto umile costituiva di per sé un tratto in grado di garantire alle narratrici di *Westward* una maggiore libertà espressiva: le donne del popolo non erano tenute ad incarnare le alte virtù di gentilezza, morigeratezza e verecondia, richieste, invece, alle gentildonne. Ciò emerge chiaramente da un confronto tra le novellatrici di Kinde Kit e quelle di Boccaccio: nel *Decameron*, le allusioni

<sup>113</sup> Si tratta di una versione anglicizzata di Bandello III 17. In proposito Yvonne Rodax osserva che «“Kinde Kit of Kingstone” [...] transforms the courtly old tale of Madonna Zilia and the Lord of Virle into a Devonshire fabliau» (RODAX, *The Real and the Ideal*, cit., p. 106).

<sup>114</sup> P. A. BROWN, *Jonson among the Fishwives*, in «Ben Jonson Journal: Literary Contexts in the Age of Elizabeth, James, and Charles», 6, 1999, pp. 89- 107; RELIHAN, *Fishwives' Tales*, cit..

<sup>115</sup> BROWN, *Jonson among the Fishwives*, cit., p. 94.

<sup>116</sup> Ivi, p. 95.

<sup>117</sup> Cfr. BROWN, *Jonson among the Fishwives*, cit., p. 103; RELIHAN, *Fishwives' Tales*, cit., pp. 55-56.

sessuali e i contenuti licenziosi delle novelle che alcune delle novellatrici raccontano sono giustificati dalle circostanze estreme in cui esse si trovano a vivere, come viene chiaramente spiegato nell'*Introduzione alla Giornata I*. Nel mondo messo sotto sopra dalla peste i vincoli imposti al comportamento umano sono diventati meno stringenti, permettendo una maggiore apertura anche nei confronti di questioni altrimenti "scabrose". Tuttavia, parole e azioni non sono sovrapponibili: anche se le novellatrici hanno raccontato storie dai contenuti poco consoni a fanciulle in età da marito, nella vita hanno sempre e comunque mantenuto un comportamento integerrimo. Le parole di Panfilo alla fine della Giornata X confermano tali posizioni:

Noi, come voi sapete, domane saranno quindici dì, per dovere alcun diporto pigliare a sostentamento della nostra santà e della vita, cessando le malinconie e' dolori e l'angosce, le quali per la nostra città continuamente, poi che questo pistolenzioso tempo incominciò, si veggono, uscimmo di Firenze; il che, secondo il mio giudizio, noi *onestamente* abbiām fatto, per ciò che, se io ho saputo ben riguardare, *quantunque liete novelle e forse attrattive a concupiscenzia dette ci siano* e del continuo mangiato e bevuto bene e sonato e cantato (cose tutte da incitare le deboli menti a cose meno oneste), *niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né dalla nostra ci ho conosciuta da biasimare*.<sup>118</sup> *continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza* mi ci è paruta vedere e sentire; il che senza dubbio in onore e servizio di voi e di me m'è carissimo.<sup>119</sup>

Ciò che propone Kit è, invece, completamente diverso: le sue sono delle donne di umili origini che vivono la loro normale quotidianità.<sup>120</sup> La loro estrazione sociale rende più credibile il fatto che esse si esprimano liberamente su argomenti licenziosi rispetto a delle fanciulle di ceto medio-alto. Anzi, la loro visione pragmatica del mondo smaschera la letterarietà di molti *topoi* novellistici contenuti in alcune delle loro storie, primi tra tutti la fedeltà incrollabile, descritta nella novella 2, e la castità a vita, proposta nella novella 4:

<sup>118</sup> Panfilo si sta rivolgendo qui alle compagne, chiamate «addorne donne».

<sup>119</sup> *Decameron*, X *concl.*, parr. 3-5; corsivi miei.

<sup>120</sup> Cfr. anche RELIHAN, *Fishwives' Tales*, cit., in particolare p. 55.

In other words, the geographic contraction the novella tradition undergoes in this text is paired with a revision of the kind of community producing and produced by the text: the sensibility that pervades *Westward for Smelts* is not aristocratic like that of the narrators of the *Decameron*. The narrators of *Smelts* constitute a smaller, more narrowly defined community, and one defined by its gender and economic function within English life.<sup>121</sup>

A rendere ancora più vivace la cornice di *Westward for Smelts* è il fatto che le *fishwives*, come i personaggi dei *Canterbury Tales* e del *Cobler of Caunterburie*, vengono descritte dal narratore con alcuni versi di tono spesso ironico. La *fishwife* di Stand-on-the-Greene è presentata in questo modo: «[...] She looked pale/Yet loved good ale./ Here teeth were rot, / Her tongue was not».<sup>122</sup> Della *fishwife* di Richmond, invece, il narratore dice:

This Richmond dame/ Was voyd of shame; / She was a scold / At ten yeeres old: / And now was held / The best in field, / At that same fight / 'Twas her delight. / Her husband kinde / (A silly hinde) / Durst not gainsay, / Or once say nay, / For what she crav'd: / For then she rav'd / And call'd him foole, / And with a stoole / Would breake his head.<sup>123</sup>

Pamela Allen Brown ha, infatti, definito quella di *Westward for Smelts* «a semiparodic but not harshly satiric frame»,<sup>124</sup> in linea con quanto si può notare tanto nei *Canterbury Tales* quanto nel *Cobler of Caunterburie*.

I debiti di *Westward for Smelts* e del *Cobler of Caunterburie* nei confronti dei *Canterbury Tales* sono, quindi, evidenti: senza il modello di Chaucer non sarebbe stato probabilmente possibile arrivare a tali ironiche rappresentazioni dei ceti sociali del tempo all'interno di opere letterarie. È legittimo, però, chiedersi se i *Canterbury Tales* costituiscano l'unico modello riconoscibile per queste raccolte. F. P. Wilson afferma chiaramente che ad entrambe Boccaccio ha fornito la trama per i racconti, mentre Chaucer il modello per la cornice.<sup>125</sup> Allo stesso tempo,

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 58.

<sup>122</sup> *Westward*, p. 19.

<sup>123</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>124</sup> BROWN, *Better a Shrew*, cit., p. 108.

<sup>125</sup> WILSON, *The English Jest-books*, cit., p. 306.

Herbert Wright sottolinea il divario tra la storia portante di *Westward for Smelts* e quella del *Decameron*, individuando il punto di riferimento di Kinde Kit nel *Cobler of Caunterburie* proprio per la natura apertamente inglese di entrambe le raccolte.<sup>126</sup> Dato, però, che il *Cobler of Caunterburie* è dichiaratamente ispirato a Chaucer, quest'ultimo risulterebbe in fin dei conti il modello ultimo anche per le cornici di *Westward for Smelts*.

Tuttavia, nonostante l'innegabile peso giocato dai *Canterbury Tales*, è ipotizzabile che anche i *jest-books*, molto popolari nell'Inghilterra del Cinque-Seicento, abbiano esercitato una certa influenza sulle cornici che annoverano al loro interno personaggi del popolo. Come ho già avuto modo di notare, la fortuna editoriale di queste raccolte di aneddoti popolareggianti, dedicati al puro intrattenimento dei lettori, può aver indotto alcuni autori elisabettiani di raccolte di novelle all'italiana a rinunciare al giovamento, nella definizione dello scopo della loro opera, optando, invece, per il solo diletto.<sup>127</sup> Allo stesso modo, i *jest-books* possono aver influito anche sulla composizione delle brigate, ispirando una maggiore apertura verso i ceti popolari. Essi, infatti, non potevano fungere da modello strutturale vero e proprio, in quanto collezioni di storielle molto brevi, accostate le une alle altre senza troppa preoccupazione per l'architettura generale dell'opera: non sfruttano, infatti, espedienti strutturanti come le cornici e presentano un impiego piuttosto scarso anche di paratesti. L'unica tipologia di *jest-book* che dimostra un grado, per quanto minimo, di coesione, è la *jest-biography*, in cui «some semblance of unity has been given by grouping them [scil. i racconti] round the figure of a popular hero». <sup>128</sup> Le *jest-biographies* differiscono dai più generici *jest-books*, quindi, per il semplice fatto che i brevi aneddoti hanno il medesimo protagonista: ne sono degli esempi *Tarlton's Jests*,<sup>129</sup> *The Life of Long Meg of Westminster*, *The Pleasant Conceits of Old Hobson*.<sup>130</sup> In questi casi il *jest-book* sembra assumere i connotati di una più o meno ridanciana

<sup>126</sup> WRIGHT, *Boccaccio in England*, cit., p. 192.

<sup>127</sup> Cfr. Capitolo 3.

<sup>128</sup> WILSON, *The English Jest-books*, cit., p. 298.

<sup>129</sup> Da non confondere con *Tarltons Newes out of Purgatorie*.

<sup>130</sup> Per maggiori dettagli sui *jest-books*, cfr., tra gli altri, WILSON, *The English Jest-books*, cit.; SALZMAN, *English Prose Fiction*, cit.; C. HOLCOMB, *Mirth Making. The Rhetorical Discourse on Jesting in Early Modern England*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001; MASLEN, *Realism*, cit..



biografia di una figura legata al mondo popolare, anche se la raccolta rimane sempre priva di una vera coesione e di un'organizzazione sistematica. Come già ricordato, è proprio l'attenzione per la coerenza strutturale dell'opera nella sua interezza uno dei tratti che distingue il *jest-book* dalla raccolta di novelle. Se, inoltre, gli aneddoti inclusi nei *jest-books* o nelle *jest-biographies* sono spesso delle rielaborazioni di racconti di origine italiana, la creazione di un evidente legame con il mondo popolare inglese, a cui la materia viene adattata, rende l'atmosfera di queste raccolte particolarmente vivace e sempre molto apprezzata dai lettori.

La decisione di includere nelle brigate novellistiche del *Cobler of Caunterburie* e di *Westward for Smelts* membri delle classi popolari, escludendone qualsiasi idealizzazione, può, quindi, essere imputabile anche all'influenza dei *jest-books*, il cui successo di pubblico avrebbe stimolato l'apertura verso certi sociali medio-bassi e umili. *The Cobler of Caunterburie* e *Westward for Smelts* presentano, così, tratti che li rendono etichettabili come opere "ibride", in quanto fondono caratteristiche riconducibili a diverse tipologie letterarie:<sup>131</sup> la cura nella strutturazione della raccolta ricorda tanto Chaucer quanto la novellistica italiana (o quella inglese modellata su antecedenti italiani); d'altro canto, il fenomeno di anglicizzazione sia dei racconti sia delle cornici e l'apertura ai ceti più umili a discapito di quelli elevati richiama un genere di letteratura popolare quale il *jest-book*. Nel caso specifico del *Cobler*, Sergio De Marco ritiene che la cornice sia, inoltre, un espediente volto proprio a conferire dignità letteraria al *jest-book*: per questo motivo l'anonimo autore ricorrerebbe a citazioni in latino, che contrastano con l'atmosfera popolareggiante tanto della storia portante quanto dei racconti.<sup>132</sup>

Quella proposta dal *Cobler of Caunterburie* e da *Westward for Smelts* è, quindi, una significativa deviazione rispetto al modello italiano in linea con una tradizione nazionale incarnata da Chaucer e dal *jest-book*, percepiti il primo come uno dei padri della letteratura inglese e il secondo come un genere di narrativa

<sup>131</sup> Anche Fernando Ferrara osserva che all'altezza del 1590 esistevano opere in grado di mescolare caratteri propri di una narrativa più popolare con quelli di una produzione più colta (FERRARA, *Jests e Merry Tales*, cit., p. 216).

<sup>132</sup> S. DE MARCO, *La "beffa" boccaccesca in alcuni "jest books" elisabettiani*, in G. Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese*, cit., pp. 155-184: pp. 159-160.

popolare autoctona. Una breve precisazione a questo proposito, però, è necessaria: si è accennato al fatto che molti dei racconti contenuti nei *jest-books* sono basati su fonti italiane, dalle novelle di vari scrittori alle *Facetiae* di Poggio Bracciolini, tanto che Robert Maslen definisce il *jest-book* una «miscellaneous collection of “merry tales”, which often mixes translations or adaptations from Latin, French, Italian, or German originals with native English anecdotes»,<sup>133</sup> come nel caso di *Tales and Quicke Answeres, Very Mery, and Pleasant to Rede* (1549), *Mary Tales, Wittie Questions, and Quicke Answeres* (1567) e *Pasquils Jests, Mixed with Mother Bunches Merriments* (1604).<sup>134</sup> È significativo che la tradizione della narrazione breve in Inghilterra, anche nei casi in cui essa ha subito un processo di anglicizzazione tale da farla percepire col tempo come un prodotto autoctono, sia in realtà fortemente debitrice di modelli esteri, tra i quali l'Italia gioca un ruolo di primaria importanza.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> MASLEN, *Realism*, cit., p. 348.

<sup>134</sup> Cfr. SCOTT, *Elizabethan Translations*, cit.; S. TOMITA, *A Bibliographical Catalogue*, cit..

<sup>135</sup> In origine sulla *jest-biography* hanno influito anche altri modelli stranieri, provenienti in particolare dalla Germania e dai Paesi Bassi (cfr. WILSON, *The English Jest-books*, cit.; MASLEN, *Realism*, cit.).

## CONCLUSIONE

I risultati proposti in questa tesi derivano dall'approfondimento di alcuni tra i numerosi motivi rinvenibili nei paratesti e nelle cornici delle raccolte di novelle italiane e inglesi. Attraverso alcuni aspetti chiave si sono volute mettere in luce, da un lato, le peculiari scelte degli autori di raccolte di novelle in Italia e, dall'altro, gli specifici riadattamenti di questi stessi modelli novellistici in Inghilterra, in particolare in un'epoca come quella elisabettiana estremamente ricettiva nei confronti della cultura italiana.

Ancora molto si potrebbe dire in merito all'approccio al genere novellistico nei due Paesi. A tale proposito vale la pena mettere in luce una volta di più la consapevolezza dimostrata dagli imitatori di Boccaccio, tanto in Italia quanto in Inghilterra. Per quanto fortemente indebitate con il *Decameron*, le raccolte di novelle non sono per questo degli sterili rifacimenti, anzi rivelano il forte ascendente esercitato dalla realtà del tempo e dal contesto storico-culturale in cui i diversi autori si sono trovati ad operare. In particolare, proprio attraverso lo studio dei paratesti e delle cornici è possibile apprezzare le peculiarità della produzione novellistica in Italia e in Inghilterra e spiegare i rapporti che sussistono tra i modelli italiani e gli imitatori inglesi, non solo riguardo ai singoli racconti, ma anche in merito alla costruzione generale delle loro opere.

Ad aver giocato un ruolo di rilievo in età elisabettiana e giacomiana è stata la stampa, che ha condizionato fortemente l'elaborazione delle raccolte di racconti: si è, infatti, venuta a creare un'interessante commistione di istanze moralistiche, fascinazione per il mondo italiano, consapevolezza delle leggi del mercato editoriale, desiderio di raggiungere un ampio pubblico senza per questo rinunciare ad una certa "gloria" letteraria. Ciò ha portato alla realizzazione di opere la cui piena comprensione è raggiungibile soltanto alla luce delle indicazioni che gli autori stessi hanno inserito proprio nei paratesti e veicolato, più o meno apertamente, tramite le cornici. Così, raccolte come *The Cobler of Caunterburie* e *Westward for Smelts*, per le quali l'etichetta di *jest-books* è chiaramente troppo riduttiva, si sono rivelate il frutto dell'attento lavoro di scrittori in grado di attingere con perizia tanto ai modelli letterari inglesi quanto a quelli italiani. Esse

rappresentano un genere nuovo che contamina la novella all'italiana con l'esempio di Chaucer e alcuni spunti tratti dal *jest-book*, dando così origine ad opere più scopertamente "inglesi". D'altro canto, su un versante completamente opposto, si colloca Whetstone, che rappresenta un caso estremamente rilevante di consapevole ricezione e rielaborazione di opere e principi squisitamente italiani.

In questo modo, tanto in Italia quanto in Inghilterra paratesti e cornici dimostrano di non essere un banale espediente esornativo, bensì un luogo di centrale importanza per decifrare l'operazione letteraria messa in atto dai singoli autori e comprendere il significato complessivo delle raccolte novellistiche in tutta la loro complessità.

## APPENDICE

Vengono di seguito fornite alcune informazioni sulle raccolte italiane e inglesi menzionate in questo studio.

### **GIOVANNI BOCCACCIO, *DECAMERON* (CA. 1350)**

La composizione del *Decameron* è collocata tra il 1349 e il 1351 o il 1353.<sup>1</sup> All'opera ha arriso una notevole fortuna a stampa, come sottolinea Vittore Branca, che afferma che le edizioni «dal 1470 in poi si susseguirono folte e fortunatissime».<sup>2</sup> Nel suo studio *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, lo studioso cita alcune tra le più note: Venezia 1471 per i tipi di Valdarfer; Bologna 1476; Vicenza 1478; Venezia 1492 (de' Gregori), 1498 e 1504; Firenze 1516 (Giunti); Venezia 1518 (Zani); Venezia 1522 (Manuzio); Firenze 1527 (Giunti); Venezia 1541, 1546 e 1552 (tutte e tre del Dolce); Venezia 1552, 1554 e 1557 (tutte del Ruscelli).<sup>3</sup> Importante, nel contesto delle edizioni del *Decameron*, è la “rassetatura”, ossia la correzione in chiave moralistica che l'opera subì in seguito alla messa all'Indice, prima nel 1559 e poi nel 1564. La prima versione “purgata” vide la luce nel 1573 per opera di Vincenzo Borghini e fu edita a Firenze per tipi di Giunti. Seguì una seconda “rassetatura”, questa volta ad opera di Lionardo Salviati, che portò all'edizione Giunti (Firenze) 1582. Branca nota «l'assoluta signoria» giocata da queste due ultime edizioni per tutto il Seicento e parte del Settecento.<sup>4</sup>

Il *Decameron* ebbe notevole fortuna anche all'estero: la prima traduzione completa in francese fu quella ad opera di Laurent de Premierfait (1414), seguita dall'ancor più fortunata e fedele versione di Antoine Le Maçon (1545). La prima traduzione integrale del *Decameron* in inglese è piuttosto tarda e risale al 1620, ma ciò non toglie che il capolavoro boccacciano fosse ben conosciuto sul suolo inglese: già a metà del Quattrocento circolavano traduzioni in inglese di singole

---

<sup>1</sup> Cfr. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, cit., pp. 154-162.

<sup>2</sup> Ivi, p. 305.

<sup>3</sup> Cfr. ivi, p. 306n.

<sup>4</sup> Ivi, p. 323.

novelle, senza contare il fatto che le versioni francesi erano «ampiamente note e circolanti in Inghilterra».<sup>5</sup>

#### **SER GIOVANNI FIORENTINO, *IL PECORONE* (CA. 1378)**

Grazie alle indicazioni presenti nella prima parte del *Proemio* e nel sonetto finale si può stabilire la data in cui ebbe inizio la stesura dell'opera: il 1378. Lo stesso sonetto riporta, inoltre, il titolo della raccolta (*Il Pecoron*) e il nome dell'autore (ser Giovanni). Oltre ai manoscritti, si conservano svariate edizioni a stampa: la *princeps* è milanese e risale al 1558; seguono due edizioni veneziane cinquecentesche (1560 e 1565) e altre seicentesche (1601, 1630, 1650). Enzo Esposito sottolinea, però, che «la voce di ser Giovanni è registrata solo nei manoscritti».<sup>6</sup>

L'opera è suddivisa in venticinque Giornate, costituite di due novelle ciascuna: la compagnia, che abita il parlatorio di un convento, è formata da due soli personaggi, gli innamorati Aurette e Saturnina, l'uno frate e l'altra suora. Ogni Giornata è chiusa, inoltre, dall'intonazione di una componimento poetico.

#### **FRANCO SACCHETTI, *IL TRECENTONOVELLE* (FINE TRECENTO)**

La raccolta venne composta negli ultimi anni del Trecento e rimase manoscritta fino al Settecento. Vincenzo Borghini tentò di allestire l'edizione di una scelta di novelle nel 1572, ma il suo progetto non venne mai realizzato.<sup>7</sup> Valerio Marucci sottolinea come la diffusione del *Trecentonovelle* nel Quattrocento non sia stata «né abbondante né fertile di recuperi, citazioni ed emulazioni, malgrado alcuni motivi narrativi sacchettiani si ritrovino nel contemporaneo Gherardi, nel *Pecorone* e nel più giovane Poggio del *Facetiarum liber*».<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> MARFÈ, "In English clothes", cit., p. 38. A proposito, cfr. anche CREIGH, *Introduction to The Cobler*, cit., p. 10 e n.

<sup>6</sup> E. ESPOSITO, *Introduzione e Nota al testo*, in Ser Giovanni Fiorentino, *Il pecorone*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1974, pp. VII-XLVIII: pp. XLV-XLVI.

<sup>7</sup> Cfr. anche V. MARUCCI, *Nota al testo*, in Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 821-835, in particolare p. 821. Sulla tradizione del testo del *Trecentonovelle*, cfr. anche M. ZACCARELLO, *Introduzione*, in Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. IX-CCIII.

<sup>8</sup> V. MARUCCI, *Introduzione e Nota biografica*, in Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. XI-XL: p. XI.

*Il trecentonovelle* è privo di cornice, ma consta, per quanto riguarda i paratesti, di un *Proemio* e di rubriche in apertura ad ogni novella.

**GIOVANNI SERCAMBI, *IL NOVELLIERE* (FINE SEC. XIV-INIZIO SEC. XV)**

*Il novelliere* venne composto a cavallo tra il XIV e il XV secolo e presenta una cornice che narra il viaggio di una brigata in fuga da una Lucca colpita dalla peste: nonostante l'evidente allusione al *Decameron*, esso ha una forte impronta moralistica. La compagnia presenta numerosi personaggi, ma soltanto due assumono una posizione di rilievo: il «preposto» Aluisi, che è il capo della brigata, e l'unico narratore delle novelle, la cui identità viene rivelata tramite un sonetto acrostico intonato da Aluisi stesso davanti agli altri membri della brigata. Si tratta di Giovanni Sercambi, che è anche l'autore della raccolta. Viene così a crearsi una triplice figura dal nome Sercambi: il Sercambi-scrittore; il Sercambi-narratore generale; il Sercambi-personaggio e novellatore. L'opera non ha goduto di grande fortuna ed è stata data alle stampe solo nell'Ottocento. Il manoscritto che la tramanda è, inoltre, mutilo, per cui, considerando ciò che è rimasto, il paratesto è rappresentato dai soli titoli (in italiano e in latino) delle novelle.<sup>9</sup>

**GENTILE SERMINI, *LE NOVELLE* (POST 1425)**

Così Monica Marchi descrive quest'opera:

La raccolta, che verosimilmente è stata composta nel secondo quarto del XV secolo [...], comprende quaranta novelle vere e proprie, un brano sul “giuoco della pugna” e due brani a carattere epistolare. Nel primo, che funziona da proemio, l'autore si rivolge al dedicatario della sua raccolta, un “caro fratello”, nell'altro, rivolto invece all’“amico e vicino” identificato come “*vir nobilis*” A, lo Pseudo-Sermini narra dell'ambasciata di *Venus*, che gli appare in sogno. Alle prose vanno poi ad aggiungersi trentasei componimenti in versi di vario genere: ventidue sonetti, sei capitoli quadernari, quattro canzoni, due ballate e due mottetti.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cfr. ROSSI, *Introduzione*, cit.; ID., *Nota al testo*, in Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, pp. 241-258.

<sup>10</sup> M. MARCHI, *Un paneretto d'insalatella in rime e in prose: il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini*, in «Per Leggere», 21, 2011, pp. 61-120: p. 66.

*Le novelle* di Sermini, non hanno, quindi, una cornice.<sup>11</sup> L'identità dell'autore è misteriosa: non si sa chi sia Gentile Sermini, ma con ogni probabilità aveva origini senesi. La raccolta, anche in questo caso, non ha goduto di grande fortuna ed è stata pubblicata solo nell'Ottocento.

#### **GIOVANNI GHERARDI DA PRATO, *IL PARADISO DEGLI ALBERTI* (1425-1426)**

Gherardi di Prato ha iniziato a comporre il suo *Paradiso degli Alberti* attorno al 1425-1426, ma ha lasciato il lavoro incompiuto. La raccolta non ha avuto una grande diffusione e, tramandata da un solo manoscritto, è stata pubblicata solo nella seconda metà dell'Ottocento.

*Il Paradiso degli Alberti* presenta due storie portanti diverse, dato che il narratore, qui extradiegetico e omodiegetico, riferisce di due incontri in momenti e luoghi diversi, che hanno coinvolto personaggi in parte differenti.<sup>12</sup> L'opera si interrompe all'inizio del Libro V.

#### **MASUCCIO SALERNITANO, *IL NOVELLINO* (COMPOSTO A PARTIRE DAL 1450)**

Tommaso Guardati, detto Masuccio Salernitano, ha iniziato a scrivere le novelle che sarebbero in seguito confluite nel suo *Novellino* a partire dal 1450 circa. La raccolta è stata pubblicata postuma a Napoli da Francesco del Tuppo ad un anno dalla morte dell'autore, nel 1476, e ha riscosso un notevole successo per tutto il Cinquecento. La *princeps* e i manoscritti originali sono andati perduti, ma restano svariate edizioni successive (tra gli incunaboli vanno ricordati: Milano, Valdarfer, 1483; Venezia, De Tortis, 1484; Venezia, De' Gregori, 1492), nonché tre manoscritti che attestano una fase redazionale primitiva di alcune novelle della raccolta (II, III, XXI, XXXXI).<sup>13</sup> Pur non presentando una cornice, *Il novellino* è basato su una struttura piuttosto complessa e articolata: è diviso in cinque Parti, ciascuna delle quali è aperta da una rubrica e da un *Esordio* (fatta eccezione per la Prima); sono presenti, inoltre, un *Prologo*, avente anche funzione di dedica, e un

---

<sup>11</sup> Cfr. G. SERMINI, *Novelle*, a cura di Monica Marchi, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

<sup>12</sup> Cfr. A. LANZA, *Introduzione*, in Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, pp. IX-L; ID., *Nota al testo*, in Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, pp. 319-331; P. SALWA, *Il Paradiso degli Alberti: la novella impigliata*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo II, pp. 755-69.

<sup>13</sup> Cfr. MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino*, cit..



*Parlamento de lo autore al libro suo* in chiusura. Ognuna delle cinque Parti contiene, poi, dieci novelle, ciascuna introdotta da un *Argomento* e da un *Esordio* (in cui Masuccio si rivolge ad un dedicatario diverso ogni volta) e chiusa da una sezione di commento, intitolata *Masuccio*. Si tratta in ogni caso di paratesti autoriali, in cui Masuccio si rivolge direttamente al suo pubblico o ai dedicatari.<sup>14</sup>

#### **GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, *LE PORRETANE* (1470-1492)**

La raccolta è stata realizzata tra il 1470 e il 1492: si conservano l'autografo, la *princeps* (1492 circa) e cinque stampe di area veneta, edite tra il 1504 e il 1540.<sup>15</sup> L'opera è dotata di cornice, mentre il paratesto è rappresentato dalla lettera di dedica a Ercole I d'Este, dalla *Conclusione* dell'opera e dalle rubriche delle novelle.

#### **AGNOLO FIRENZUOLA, *I RAGIONAMENTI* (1523-1525)**

Composti tra il 1523 e il 1525, *I ragionamenti* sono stati dati alle stampe nel 1548. All'opera ha arriso un discreto successo: è stata ristampata nel 1552 e nel 1562 (Venezia, Giunti). Essa è, però, incompiuta: è composta, infatti, da due Giornate delle sei promesse (la prima nella sua interezza; della seconda si hanno solo le ultime due novelle e una breve conclusione). Ci si può comunque fare un'idea chiara della struttura architettata da Firenzuola.<sup>16</sup> La raccolta è introdotta, inoltre, da una lettera di dedica a Caterina Cibo, duchessa di Camerino.

---

<sup>14</sup> Per interessanti osservazioni sul *Novellino* di Masuccio Salernitano, cfr. M. COTTINO-JONES, *Il Novellino di Masuccio Salernitano: fedeltà e scarti al modello decameroniano*, in D. J. Dutschke, P. M. Forni et al. (a cura di), *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, cit., pp. 187-204; D. PIROVANO, *Modi narrativi e stile del Novellino di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996.

<sup>15</sup> Cfr. BASILE, *Introduzione*, cit.; ID., *Nota al testo*, in Giovanni Sabadino degli Arienti, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981, pp. 593-612.

<sup>16</sup> Cfr. RAGNI, *Introduzione*, cit.; ID., *Nota introduttiva*, in Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971, pp. 3-8; ID., *Nota ai testi*, in Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, Roma, a cura di Eugenio Ragni, Salerno Editrice, 1971, pp. 371-395.

**ANTONFRANCESCO GRAZZINI, DETTO IL LASCA, *LE CENE* (COMPOSTE A PARTIRE DAL 1540)**

Antonfrancesco Grazzini, detto Il Lasca, ha iniziato il lavoro di composizione delle *Cene* attorno al 1540, ma non lo ha mai portato a termine. L'opera stessa è rimasta sconosciuta ai più per lungo tempo ed è stata pubblicata solo nel Settecento. Riccardo Bruscagli definisce il *corpus* novellistico del Lasca «o incompleto o mutilo» e comunque ben lontano dall'aver raggiunto una forma definitiva.<sup>17</sup> Il fatto che l'opera sia con tutta probabilità incompiuta più giustificare il fatto che l'unico paratesto in essa presente sia rappresentato dalle rubriche alle novelle. Essa è divisa in tre parti, ciascuna delle quali è definita Cena: la cornice è, infatti, ambientata durante tre diversi banchetti serali nel periodo del Carnevale. Mentre le prime due Cene comprendono dieci novelle ciascuna, la terza ne conserva una soltanto. Alla storia portante (con narratore eterodiegetico ed extradiegetico) appartiene anche l'*Introduzione* [sic] *al novellare*, dedicata alla presentazione della brigata.<sup>18</sup>

**GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *LE PIACEVOLI NOTTI* (1550; 1553)**

L'opera è divisa in due libri: il primo è stato pubblicato per la prima volta nel 1550, mentre il secondo nel 1553. All'opera ha arriso un immediato successo se si pensa che il primo libro è stato riedito nel 1551, prima ancora che venisse pubblicato il secondo, il quale ha avuto a sua volta una seconda edizione nel 1554. Tra il 1555 e il 1608 si sono avute altre 22 edizioni, anche con modifiche e tagli imposti da esigenze di carattere moralistico. L'opera ha goduto di notevole fortuna anche all'estero: il primo libro è stato tradotto in francese da Jean Louveau nel 1560, mentre nel 1572 è stata data alle stampe una traduzione completa, che univa il lavoro compiuto da Louveau e la versione del libro secondo realizzata da P. Delarivey. A questa traduzione, che ha avuto a sua volta grande

---

<sup>17</sup> BRUSCAGLI, *Introduzione*, cit., p. IX. Per la tradizione testuale delle *Cene*, cfr. ID., *Nota al testo*, in Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. 503-533.

<sup>18</sup> Per le *Cene* cfr. anche F. BRUNI, *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969; R. J. RODINI, *Antonfrancesco Grazzini. Poet, Dramatist, and Novelliere. 1503-1584*, Madison, Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1970; M. COTTINO-JONES, *Il "realismo grottesco" come modello di "trasgressione"*. Le Cene del Grazzini, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, cit., tomo II, pp. 851-860.

successo ed è stata più volte ripubblicata nel Cinquecento e nel Seicento (1573; 1576, 1577; 1581-82; 1585; 1595-96; 1601; 1611; 1615), va aggiunta una traduzione completa in spagnolo ad opera di Francisco Truchado nel 1598. Non si hanno traduzioni complete in inglese, se non alla fine dell'Ottocento, ma va ricordata la versione di una novella, la VIII 5, da parte di Robert Armin, pubblicata nel 1609 col titolo *The Italian Taylor and his Boy*.<sup>19</sup>

Pur essendo divisa in due libri, l'opera è comunque pensata come un insieme unitario: si articola in tredici Notti (cinque nel primo libro e otto nel secondo), ciascuna contenente cinque "favole" ad eccezione dell'ultima che ne presenta tredici. Al paratesto appartengono la lettera di dedica al libro I (apparentemente di mano dell'editore, Orfeo dalla Carta) e quella al libro II (firmata dall'autore) e le rubriche delle novelle; la cornice ha inizio, invece, nel *Proemio* del libro I, in cui viene presentata la brigata.

#### **GIROLAMO PARABOSCO, *I DIPORTI* (CA. 1551)**

La *princeps* risale al 1551 circa (non è datata) e alla raccolta ha arriso subito un notevole successo: è stata, infatti, ristampata otto volte tra il 1552 e il 1607.

La cornice assume proporzioni particolarmente consistenti, soprattutto nell'ultima delle tre Giornate in cui l'opera è articolata: la Giornata III contiene, infatti, una sezione in cui la brigata discute dei motti, una in cui dibatte sulle forme metriche e un'altra ancora dedicata alla lode delle donne.<sup>20</sup> Al paratesto vanno ascritte, invece, la lettera di dedica e le rubriche delle singole novelle.<sup>21</sup>

#### **SILVAN CATTANEO, *LE DODICI GIORNATE* (CA. 1553)**

L'opera è stata scritta all'incirca nel 1553, ma è rimasta inedita fino al Settecento, quando è stata stampata col titolo *Salò e la sua riviera*. Anche in questo caso la cornice assume proporzioni davvero rilevanti fino a surclassare le novelle: queste ultime, infatti, sono in genere piuttosto brevi e hanno lo scopo di illustrare quanto

---

<sup>19</sup> Cfr. D. PIROVANO, *Nota al testo*, in Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 805-826.

<sup>20</sup> Cfr. G. PARABOSCO, *I diporti*, in Girolamo Parabosco e Gherardo Borgogni, *Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005.

<sup>21</sup> Cfr. ID., *Nota introduttiva*, in Girolamo Parabosco, *I diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 3-33; ID., *Nota al testo de I diporti*, in Girolamo Parabosco, *I diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 661-684.

sostenuto dal novellatore di turno durante le discussioni riportate nella cornice. Al paratesto è riconducibile la lettera di dedica.

**MATTEO MARIA BANDELLO, *LE NOVELLE* (1554; 1573)**

Dopo il *Decameron* di Boccaccio, le *Novelle* bandelline sono l'opera novellistica che ha riscosso maggiore successo in ambito europeo, in particolare in Francia e in Inghilterra. A partire dal 1559 Pierre Boaistuau e François Belleforest hanno iniziato a tradurle in francese, realizzando le loro *Histoires tragiques*. Queste traduzioni si sono diffuse rapidamente anche in Inghilterra: William Painter, per esempio, ha dichiarato di essersi basato proprio sulle versioni di Boaistuau e Belleforest per le sue novelle ispirate a Bandello.

*Le novelle* sono divise in quattro Parti, le prime tre pubblicate nel 1554 a Lucca, la quarta (postuma) nel 1573 a Lione. Si tratta di una raccolta priva di cornice, ma dotata di numerosi e ricchi paratesti: ciascuna delle quattro Parti è introdotta da una lettera ai lettori, mentre ogni novella è preceduta da una lettera di dedica ad un personaggio storico e da una rubrica.<sup>22</sup>

**PIETRO FORTINI, *LE GIORNATE DELLE NOVELLE DEI NOVIZI E LE PIACEVOLI E AMOROSE NOTTI DEI NOVIZI* (1555-1562)**

Queste due raccolte sono evidentemente pensate come un'opera unitaria, dato che in chiusura delle *Giornate* viene annunciato l'inizio delle *Notti*. La brigata di novellatori che popola la cornice, inoltre, è sempre la stessa, fatta eccezione per l'aggiunta di alcuni nuovi arrivati. Le due raccolte sono state composte all'incirca tra il 1555 e il 1562, anno della morte dell'autore. Adriana Mauriello propone l'idea di una lunga gestazione dell'opera, avente come nucleo originario le *Giornate*:

Ingranditosi nel corso degli anni il progetto avrà poi, presumibilmente, via via inglobato novelle, versi e commedie composti in momenti diversi e disposti solo in seguito nell'ordine attuale, attraverso un complesso lavoro di ricucitura,

---

<sup>22</sup> Cfr. RUSSO, *Matteo Bandello novellatore "cortigiano"*, cit..

incorniciamento e trascrizione, iniziato dal Fortini poco dopo il 1555 e rimasto interrotto a brevissima distanza dal traguardo.<sup>23</sup>

Le due opere non hanno riscosso un grande successo: ne restano soltanto l'autografo e una copia manoscritta ottocentesca. Sono, inoltre, rimaste inedite fino alla fine del Settecento.<sup>24</sup>

La struttura del novelliere fortiniano è piuttosto complessa: *Le giornate delle novelle dei novizi* sono divise in otto parti, chiamate Giornate, contenenti sette novelle ciascuna, tranne la sesta che è dedicata soltanto a componimenti poetici; *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, invece, comprendono sette Notti e tre Giornate delle Notti, che hanno inizio alla fine della quinta Notte. In questo caso, le novelle vengono narrate durante le Giornate delle Notti (contenenti dieci racconti ciascuna), mentre le Notti sono in genere dedicate a rappresentazioni teatrali. Vanno ricondotti al paratesto la lettera di dedica a Faustina Braccioni e l'avvertenza *Al lettore*.<sup>25</sup>

#### **GIOVANNI FORTEGUERRI, *LE NOVELLE* (1556-1562)**

Realizzate tra il 1556 e il 1562, *Le novelle* sono rimaste inedite fino alla fine dell'Ottocento e non hanno goduto di grande fortuna. Il paratesto è rappresentato dalla lettera di dedica, mentre la cornice coinvolge il *Proemio alle novelle*, dedicato alla descrizione delle vicende della brigata.

---

<sup>23</sup> A. MAURIELLO, *Introduzione*, in Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, pp. IX-XXXVI: p. XIX.

<sup>24</sup> Per ulteriori dettagli sul novelliere fortiniano, cfr. anche A. MAURIELLO, *Nota al testo*, in Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, pp. 879-892; EAD., *Introduzione*, in Pietro Fortini, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. XI-XLIX.

<sup>25</sup> Di Faustina Braccioni si sa molto poco. In uno studio su alcuni componimenti poetici inediti di Fortini, Adriana Mauriello ha osservato che «è stato possibile solo accertare che nel 1512 una "Faustina Lucrezia figlia di Vettorino Braccioni si battezzò il dì 1° di agosto compare m<sup>o</sup> Tomaso medico" (Arch. di Stato sen. *Biccherna* 1134), e che tra il 1480 e il 1560 nessuna sua omonima compare nei registri dei battezzati senesi» (A. MAURIELLO, *Componimenti inediti di Pietro Fortini in un manoscritto autografo del Monte dei Paschi di Siena*, in «Filologia e critica», XII, 1987, pp. 153-184: p. 155n).

**CRISTOFORO ARMENO, *IL PEREGRINAGGIO DI TRE GIOVANI FIGLIUOLI DEL RE DI SERENDIPPO* (1557)**

Presentata come la traduzione di un'opera persiana, questa raccolta di novelle ha goduto di una notevole fortuna, più ancora in Europa che in Italia, come sostiene Renzo Bragantini. Questi afferma, infatti, che il *Peregrinaggio* fu «tra gli episodi narrativi del nostro Cinquecento, quello con la più rigogliosa discendenza, diretta o mediata, fuori dai confini d'origine».<sup>26</sup> La *princeps* risale al 1557 ed è seguita da una ristampa cinquecentesca (1584) e da tre seicentesche (1611, 1622 e 1628).<sup>27</sup>

La lettera di dedica e il *Proemio*, che costituiscono il paratesto dell'opera, sono accompagnati da una cornice articolata in otto parti, una introduttiva e le altre sette intitolate ai giorni della settimana. Durante ogni Giornata viene raccontata una novella per guarire un re malato.

**GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *GLI ECATOMMITI* (1565)**

Si tratta di un'altra raccolta novellistica italiana che ha goduto di straordinario successo anche in Inghilterra, basti pensare alle numerose opere teatrali ispirate alle sue novelle, prima tra tutti l'*Otello* shakespeariano. Il processo redazionale è stato molto lungo e complesso:

Giraldi afferma di aver intrapreso l'elaborazione dell'opera in giovane età, e precisamente nel 1528, di averla messa da parte dopo i suoi primi incarichi accademici, e di essersi accostato di nuovo dopo qualche decennio, maturando il proposito di sottoporla al necessario lavoro di lima e di darla alle stampe [...]: l'edizione, realizzata nel 1565 presso la Compagnia di Stampa di Mondovì, fu pertanto il risultato di un impegno compositivo, sia pure non continuativo, di circa trentasette anni. Non vi sono motivi validi per smentire l'attendibilità di tali affermazioni.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> R. BRAGANTINI, *Introduzione*, in Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. IX-XXXV: p. XII.

<sup>27</sup> Per maggiori dettagli, cfr. anche R. BRAGANTINI, *Nota al testo*, in Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 269-276.

<sup>28</sup> VILLARI, *Introduzione*, cit., pp. X-XI.

La cornice presenta numerosi punti di contatto con quella boccacciana, che è stata liberamente rielaborata secondo i principi della morale controriformistica. Dopo la *princeps* del 1565, l'opera è stata riedita altre sei volte tra il 1566 e il 1608.<sup>29</sup>

In merito alla diffusione degli *Ecatommiti* all'estero, vanno annoverate la traduzione in francese di Gabriel Chappuys Tourangeau (1583-1584) e quella in spagnolo (ma soltanto per l'Introduzione e le Deche I e II) di Gaytan de Vozmediano (1590). Va aggiunta la versione inglese dei *Dialoghi della vita civile* ad opera di Lodowick Bryskett, pubblicata nel 1606, ma completata probabilmente già attorno al 1567.<sup>30</sup> Proprio Bryskett, inoltre, potrebbe celarsi dietro le iniziali «L. B.», che identificano l'uomo al quale Barnabe Riche attribuisce alcune «Italian histories» (nei fatti delle novelle degli *Ecatommiti*) da lui utilizzate nella sua opera.<sup>31</sup>

La struttura della raccolta è piuttosto complessa, ma anche estremamente curata: gli *Ecatommiti* sono articolati in due Parti, che comprendono nel complesso un'Introduzione generale e dieci Deche, in ciascuna delle quali sono inserite dieci novelle. Tra i paratesti vanno ricordati in particolare: la professione di fede (*Deo optimo maximo*); le dediche alle due Parti dell'opera; le dediche all'Introduzione, alle dieci Deche e ai *Dialoghi della vita civile*. Anche alla fine dell'opera si hanno numerosi paratesti, inclusi nella *princeps*, tra cui l'epistola di Arlenio Arnolfo ai lettori, il capitolo in versi *L'autore all'opera*, le lettere di Bartolomeo Cavalcanti e Sallustio Piccolomini a Giraldo.

La storia portante, invece, narra la fuga della brigata da Roma verso Marsiglia in seguito al Sacco del 1527: durante il viaggio per mare il gruppo si dedica alla narrazione di novelle. Durante una sosta forzata a causa del maltempo, alcuni membri della compagnia discutono della vita civile, da cui prendono avvio appunto i *Dialoghi della vita civile*. Questi costituiscono, quindi, parte integrante della cornice. L'Introduzione ha le stesse caratteristiche delle Deche: essa, infatti, è dedicata alle vicende della brigata e alla narrazione di novelle.

---

<sup>29</sup> Per maggiori dettagli su tali edizioni e sulle modifiche in esse apportate, cfr. VILLARI, *Nota al testo*, cit.

<sup>30</sup> Cfr. Ibid..

<sup>31</sup> Cfr. CRANFILL, *Introduction*, cit.; BEECHER, *Introduction*, cit..

### SEBASTIANO ERIZZO, *LE SEI GIORNATE* (1567)

Quest'opera, che si inserisce a pieno diritto nel novero dei "novellieri riformati", non ha goduto di grande successo: dopo la *princeps* del 1567, è stata data nuovamente alle stampe solo a fine Settecento.<sup>32</sup> La cornice è articolata in sei Giornate, durante ciascuna delle quali vengono narrati altrettanti «avenimenti». Al paratesto vanno ascritti: la lettera di dedica, che è però opera dell'editore Lodovico Dolce, e il *Proemio*.

### SCIPIONE BARGAGLI, *I TRATTENIMENTI* (1587)

L'opera è stata composta all'incirca tra il 1564-1565 e il 1587, anno in cui è stata data alle stampe. Una nuova edizione è uscita nel 1591. L'opera non ha conosciuto altre ristampe, se non a partire dal Settecento.<sup>33</sup>

*I trattenimenti* sono divisi in tre Parti e vantano una cornice dedicata ai ritrovi di una brigata che si cimenta in svariati giochi di società, oltre che nella narrazione di novelle: la storia portante, infatti, prende il sopravvento sui racconti. Al paratesto vanno ricondotte le «prefazioni integrate», per usare la terminologia coniata da Genette, in apertura della Prima (nella forma di una dedica a madonna Fulvia Spannocchi dei Sergardi), della Seconda e della Terza Parte. Va, inoltre, annoverata tra i paratesti l'avvertenza *Al discreto lettore*, collocata tra la Seconda e la Terza Parte.

### TOMASO COSTO, *IL FUGGILOZIO* (1596)

Un lungo periodo è intercorso tra la stesura dell'opera, terminata già nel 1583, e la sua pubblicazione, avvenuta nel 1596. Essa ha avuto comunque un notevole successo editoriale: la *princeps* è stata, infatti, seguita da sei edizioni seicentesche (1600, 1601, 1604, 1605, 1613, 1620), caratterizzate anche da fenomeni censorii. Dopo il 1620, si annoverano numerose altre edizioni per tutto il XVII secolo.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Cfr. R. BRAGANTINI, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. IX-XXXVII; ID., *Nota al testo*, in Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. 325-333.

<sup>33</sup> Cfr. RICCÒ, *Introduzione*, cit.; EAD., *Nota ai testi*, in Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 641-687.

<sup>34</sup> Per maggiori dettagli, cfr. C. CALENDÀ, *Nota al testo*, in Tomaso Costo, *Il fuggilozio*, a cura di Corrado Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 673-693.



L'opera è divisa in otto Giornate: la cornice ha inizio con l'*Introduzione* [sic] *alle otto giornate del Fuggiolo di Tomaso* [sic] *Costo*. Sono, invece, paratesti la lettera di dedica realizzata dall'editore, Barezzo Barezzi (che compare, però, a partire dalla seconda edizione, quella del 1600), e l'epistola *A' lettori*. Corrado Calenda sottolinea come in questi paratesti siano «espressi con insolita consapevolezza gli elementi caratterizzanti dell'opera: attenzione al livello linguistico-stilistico, *brevitas*, varietà di struttura, intenzioni morali, esigenze di intrattenimento».<sup>35</sup>

### **GEOFFREY CHAUCER, *THE CANTERBURY TALES* (FINE TRECENTO)**

La prima delle raccolte novellistiche inglesi è stata realizzata negli ultimi anni del Trecento ed è, per la maggior parte, in versi: è stata naturalmente un modello importante, insieme alle raccolte novellistiche italiane, per molti autori di età elisabettiana e giacomiana che si sono dedicati alla realizzazione di raccolte di racconti, anche in prosa. Svariate sono state le edizioni a stampa nel Quattro-Cinquecento.

L'opera è giocata attorno alla figura di Geoffrey Chaucer, che svolge un triplice ruolo: Chaucer-autore è naturalmente il responsabile della realizzazione dei *Canterbury Tales*; Chaucer-narratore extradiegetico e omodiegetico funge da narratore generale delle vicende da lui “vissute”; infine, Chaucer-pellegrino e personaggio fa parte di una compagnia di viaggiatori diretti a Canterbury e, come molti di essi, è narratore di secondo grado (intradiegetico) di due racconti. La cornice comprende, quindi, il *General Prologue*, in cui viene presentata la brigata, e le parti di collegamento tra i singoli racconti. Il paratesto, invece, è rappresentato dalla conclusione della raccolta (*Retraction*). Va comunque ricordato che l'opera ci è giunta soltanto in frammenti.

---

<sup>35</sup> CALEDA, *Introduzione*, cit., pp. IX-X.

**WILLIAM PAINTER, *THE PALACE OF PLEASURE* (1566; 1567)**

Si tratta dell'opera che ha dato inizio alla diffusione del "racconto all'italiana" nell'Inghilterra elisabettiana. L'opera è formata da due libri: il primo è stato pubblicato nel 1566 e il secondo nel 1567. Nella conclusione al libro II, Painter ne promette un terzo, che però non ha mai realizzato. Renée Pigeon sottolinea l'importanza di quest'opera:

*The Palace of Pleasure* is notable both because it inaugurated the fashion for translating Continental novellas, inspiring imitators such as Geoffrey Fenton and George Pettie in the years following its first publication, and because it was an important source for William Shakespeare, John Webster and other dramatists of the period. Tales found in *The Palace of Pleasure* which later appeared in dramatic form on the Elizabethan and Jacobean stage include "The Duchess of Malfi", "Romeo and Julietta", and "Giletta of Narbonne", the latter being the source of Shakespeare's *All's Well That Ends Well* (1598).<sup>36</sup>

Questa raccolta di racconti in prosa ha riscosso un successo straordinario: il primo libro è stato ripubblicato nel 1569 e nel 1575 (con un'aggiunta di sei racconti); il secondo volume attorno al 1580. I principali modelli cui Painter guarda sono Boccaccio, Bandello (anche tramite i traduttori francesi Boaistuau e Belleforest) e Margherita di Navarra.

La raccolta non presenta una cornice, ma un numero davvero consistente di paratesti. Oltre alle rubriche, che introducono le novelle, nel Libro I meritano una menzione l'epistola di dedica a Lord Ambrose, l'epistola prefatoria al lettore e *An advertisement to the reader* (tra le novelle XLVI e XLVII); nel Libro II, invece, le due lettere a Sir George Howarde e al lettore, ma anche *A conclusion, with an advertisement to the reader*.

---

<sup>36</sup> R. PIGEON, *William Painter*, in D. A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, cit., pp. 259-263: p. 259.

**GEOFFREY FENTON, *CERTAIN TRAGICALL DISCOURSES* (1567)**

Anche questa raccolta, influenzata da quella di Painter, ha riscosso un buon successo: la *princeps* del 1567 è stata seguita da un'altra edizione nel 1579. L'opera, priva di cornice, è formata da tredici novelle tratte da Bandello tramite la versione francese di Belleforest.<sup>37</sup>

I principali paratesti autoriali sono qui rappresentati dall'epistola di dedica a Lady Mary Sidney, da una conclusione dell'opera e dagli *arguments* anteposti alle novelle, in cui l'autore espone i suoi giudizi e la sua posizione in merito ai temi trattati nei singoli racconti.

**GEORGE PETTIE, *A PETITE PALACE OF PETTIE HIS PLEASURE* (1576)**

Come si può intuire dal titolo stesso dell'opera, Pettie guarda con attenzione all'operazione letteraria messa in atto da Painter: anche qui l'opera non presenta una cornice, ma si configura come un collezione di dodici racconti.<sup>38</sup> Sebbene le fonti per le storie narrate siano classiche, Pettie utilizza forma e stile propri delle novelle all'italiana.<sup>39</sup>

L'opera ha riscosso un successo editoriale e di pubblico persino maggiore di quello già notevole goduto dal *Palace of Pleasure*: si sono avute, infatti, numerose edizioni tra il 1576 (*princeps*) e il 1613.<sup>40</sup>

Il paratesto è molto interessante: nella *princeps* (1576), l'epistola alle lettrici, che reca la firma del misterioso R. B., amico dell'autore, è seguita dalla lettera che l'autore in persona avrebbe inviato a R. B., chiedendogli di non divulgare la sua opera, ma di usarla come passatempo privato; un terzo paratesto è costituito dall'epistola dello stampatore ai lettori, tematicamente legata alle due precedenti. Tutte e tre queste lettere si soffermano su interessanti dettagli relativi alla raccolta.

---

<sup>37</sup> Per maggiori dettagli su Fenton, cfr. A. TAUFER, *Geoffrey Fenton*, in D. A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, cit., pp. 117-121. Anche nella *title page* è riconosciuto il ruolo del tramite francese (cfr. G. FENTON, *Certain Tragicall Discourses Written oute of Frenche and Latin by Geffraie Fenton*, London, Thomas Marshe, 1567).

<sup>38</sup> Per maggiori dettagli su Pettie, cfr. J. FLEMING, *George Pettie*, in D. A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, cit., pp. 269-272; K. WILSON, *Revenge and Romance. George Pettie's Palace of Pleasure and Robert Greene's Pandosto*, in M. Pincombe e C. Shrank (a cura di), *The Oxford Handbook of Tudor Literature, 1485-1603*, cit., pp. 687-703.

<sup>39</sup> Cfr. RHODES, *Italianate Tales*, cit.

<sup>40</sup> Le edizioni sono le seguenti: 1576; 1578 (ca.); 1585 (ca.); nel 1590 (ca.); nel 1608; nel 1613.

Sono poi presenti, in apertura delle singole novelle, degli *arguments*: essi sono opera dello stampatore, stando a quanto da lui stesso affermato nella sua lettera ai lettori, e hanno la funzione di semplici rubriche. Le edizioni successive alla *princeps* mostrano, invece, delle modifiche al paratesto: quella del 1578 (ca.) presenta soltanto *The letter of G. P. to R. B. concerning this woorke* (pressoché identica alla corrispondente nella stampa del 1576), mentre nelle altre edizioni (ca. 1585; ca. 1590; 1608; 1613) è inclusa la sola epistola dello stampatore ai lettori, che riassume quanto precedentemente si trovava sparso nelle tre diverse lettere dell'edizione 1576. Sparisce, inoltre, da questa nuova versione della lettera dello stampatore ogni riferimento agli *arguments*, nonostante essi siano sempre presenti nella raccolta.

**ROBERT SMYTHE, *STRAUNGE, LAMENTABLE, AND TRAGICALL HYSTORIES* (1577)**

La raccolta non ha riscosso un grande successo ed è stata pubblicata una volta soltanto, nel 1577. È priva di cornice e raccoglie quattro novelle bandelliane tradotte a partire da una loro versione francese. Come il titolo suggerisce, quest'opera potrebbe essere stata pensata come una prosecuzione dei *Certaine Tragicall Discourses* di Fenton.<sup>41</sup>

I paratesti di apertura (la lettera al dedicatario e quella al lettore) sono firmati dell'editore, T. N., a causa della morte prematura dell'autore.

**BARNABE RICHE,<sup>42</sup> *RICHE HIS FAREWELL TO MILITARIE PROFESSION* (1581)**

Anche l'opera di Riche ha riscosso un notevole successo: edita per la prima volta nel 1581, è stata ripubblicata nel 1583, nel 1594 e nel 1606.<sup>43</sup> Le otto novelle che compongono la raccolta sono in parte traduzioni dagli *Ecatommiti*, in parte rimaneggiamenti di novelle di Bandello, Straparola, Painter, Pettie e altri.

Anche in questo caso non c'è cornice: Riche apre la sua raccolta con tre lettere di dedica, una alle gentildonne inglesi e irlandesi, una ai soldati inglesi e

<sup>41</sup> Cfr. MARFÈ, "In English clothes", cit., pp. 79-80.

<sup>42</sup> Il nome Barnabe Riche si trova scritto con grafie diverse: ci si può imbattere nella versione Barnaby, per il nome proprio, e Rich per il cognome.

<sup>43</sup> Per maggiori dettagli su Riche, cfr. T. M. CRANFILL – B. D. HART, *Barnaby Rich. A Short Biography*, Austin Edinburgh, University of Texas Press e Thomas Nelson and Sons LTD, 1953; CRANFILL, *Introduction*, cit.; BEECHER, *Introduction*, cit.; ID., *Barnabe Riche*, in D. A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, cit., pp. 283-287.

irlandesi e l'ultima ai lettori, mentre in chiusura inserisce una conclusione; ciascuna novella è, inoltre, introdotta da una rubrica.

**GEORGE WHETSTONE, *AN HEPTAMERON OF CIVILL DISCOURSES* (1582)**

Si tratta di una delle più interessanti raccolte inglesi dell'epoca, dotata di una cornice ambientata nei pressi di Ravenna: Whetstone, infatti, avrebbe scritto il suo *Heptameron* al ritorno da un viaggio in Italia. L'opera è stata data alle stampe nel 1582 e pubblicata nuovamente con alcune modifiche e il nuovo titolo *Aurelia. The Paragon of Pleasure and Princely Delights* nel 1593.<sup>44</sup>

La cornice è organizzata in sette *Days*, durante ciascuno dei quali è narrata una novella (fanno eccezione il *Day four* che ne contiene due, bilanciato dal *Day five* che non ne ha alcuna) e in cui domina un narratore omodiegetico. Anche in questo caso, come in quello di Chaucer, bisogna distinguere, in particolare, tra Whetstone-autore, Whetstone-narratore generale delle vicende da lui "vissute" e Whetstone-personaggio, che si fa anche novellatore (nel *Day six*) e assume ben presto lo pseudonimo di Ismarito, come imposto dalla padrona di casa e signora della brigata. Tra i paratesti troviamo, invece, due lettere di dedica (una a Sir Christopher Hatton e una al lettore), un componimento allegorico tradotto dal latino e delle rubriche ad introduzione delle sette Giornate e delle singole novelle.

**GEORGE TURBERVILLE,<sup>45</sup> *TRAGICALL TALES* (1587)**

Anche quest'opera è priva di storia portante, ma ha la particolarità di essere scritta interamente in versi (dalla *ballad stanza* alla *poulter's measure*, dalla *rhyme royal* ai *fourteeners*), fatta eccezione per la lettera di dedica al fratello dell'autore, che costituisce l'unico testo in prosa. È stata data alle stampe nel 1587 e non sono seguite altre edizioni, anche se alcuni studiosi ipotizzano che quella che riteniamo la *princeps* sia in realtà la seconda edizione e che la prima debba essere retrodata alla metà degli anni Settanta del Cinquecento.<sup>46</sup> I *Tragicall Tales* sono una

---

<sup>44</sup> Si veda la *title page* in G. WHETSTONE, *Aurelia. The Paragon of Pleasure and Princely Delights*, London, Richard Iohnes, 1593. Per maggiori dettagli su Whetstone e le sue opere, cfr. IZARD, *George Whetstone*, cit.; BLACK, *George Whetstone*, cit..

<sup>45</sup> Il cognome dell'autore si trova anche nella forma "Turbervile".

<sup>46</sup> Cfr. MARFÈ, "In English clothes", cit., p. 81. Per maggiori dettagli sui *Tragicall Tales* e sulla produzione letteraria di Turberville, cfr. HANKINS, *The Life and Works*, cit..

versione poetica di dieci novelle, la maggior parte delle quali tratte dal *Decameron* e, in misura minore, dalle *Novelle* di Bandello.

Ad introduzione della raccolta si hanno una lettera di dedica dell'autore al fratello (l'unico testo in prosa) e tre componimenti in versi: il primo, in *rhyme royal*, è indirizzato dall'autore all'amico Ro. Baynes; il secondo, in *poulter's measure*, è firmato da Ro. Baynes ed è rivolto ai lettori; il terzo, da interpretarsi come una dedica dell'autore al lettore in *fourteeners*, è intitolato *The author here declareth the cause why hee wrote these histories, and forewent the translation of the laerned poet Lucan*. Qui Turberville illustra al suo pubblico i dettagli sulla redazione e sulle caratteristiche della sua opera. Per quanto riguarda le singole novelle, esse sono introdotte da un *Argument*, che ne riassume la trama e il contenuto, e chiuse da un *Lenvoy* [sic], che funge da commento.

#### **ROBERT GREENE, *PENELOPES WEB* (1587)**

Robert Greene è stato un autore estremamente prolifico e popolare.<sup>47</sup> Tra le opere da lui realizzate si hanno anche delle raccolte di racconti dotate di interessanti cornici, come nel caso di *Penelopes Web*, pubblicata nel 1587 e riedita nel 1601.

Il paratesto è qui rappresentato da tre lettere di dedica: una a Lady Margaret, contessa di Cumberland, e Lady Anne, contessa di Warwick; una ai lettori uomini; l'ultima alle gentildonne inglesi. La cornice (con narratore extradiegetico ed eterodiegetico) è divisa in tre Notti e descrive i ritrovi di una brigata tutta al femminile: ogni notte, Penelope racconta alle sue ancelle e alla nutrice una novella, volta a dimostrare quanto da lei affermato nella discussione che precede il racconto.

---

<sup>47</sup> Su Greene e sulla sua produzione letteraria, cfr. R. PRUVOST, *Robert Greene et ses romans*, Paris, Les Belles Lettres, 1938; R. BARBOUR, *Deciphering Elizabethan Fiction*, Newark, University of Delaware Press; London and Toronto, Associated University Presses, 1993; S. CLARK, *Robert Greene*, in D. A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Third Series*, Detroit-London, Gale Research, vol. 167, 1996, pp. 61-76; L. HUMPHREY NEWCOMB, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002; K. MELNIKOFF – E. GIESKES (a cura di), *Writing Robert Greene. Essays on England's First Notorious Professional Writer*, Aldershot, Ashgate, 2008; R. W. MASLEN, *Robert Greene*, cit..

**ROBERT GREENE, *PERIMEDES THE BLACK-SMITH* (1588)**

L'anno dopo la pubblicazione di *Penelopes Web*, Robert Greene ha dato alle stampe quest'altra raccolta, sempre incentrata su tre racconti, che sono narrati, questa volta, da una brigata ancora più ristretta, formata da una coppia di coniugi di umili origini, il fabbro Perimedes e sua moglie.

Il paratesto comprende, in apertura dell'opera, due lettere di dedica, una a Gervis Clifton e l'altra ai lettori uomini. La cornice (con narratore extradiegetico ed eterodiegetico) coinvolge, invece, le conversazioni notturne tra i due coniugi.

**ROBERT GREENE, *FAREWELL TO FOLLY* (1591)**

Questa raccolta di tre racconti con cornice ha una certa importanza nella produzione di Greene, perché funge da ritrattazione e dichiarazione di pentimento in merito alla sua produzione letteraria precedente. La *princeps* risale al 1591 ed è seguita da una riedizione del 1617.

La storia portante (con narratore extradiegetico ed eterodiegetico) è ambientata in Italia, durante le lotte tra Guelfi e Ghibellini, e le tre novelle narrate dalla brigata in fuga dai conflitti servono a provare quanto affermato dal narratore di turno durante le conversazioni che precedono ogni racconto.

Il paratesto è rappresentato, invece, dalle due lettere di dedica, una a Robert Carey e l'altra agli studenti universitari inglesi.

***TARLTONS NEWES OUT OF PURGATORIE* (1590)**

Non sappiamo chi sia l'autore dell'opera, apparentemente presentato nel frontespizio come Robin Goodfellow. Jane Belfield, citando la voce corrispondente dell'*Oxford English Dictionary*, nota che questo era uno dei nomi che identificavano uno spiritello capriccioso che infestava la campagna inglese, conosciuto anche come Hobgoblin o Puck (1987, p. 188). Sono state avanzate varie ipotesi su chi possa celarsi dietro questo pseudonimo e quella più fortunata attribuisce la paternità di *Tarltons Newes* a Robert Armin: sarebbe, infatti, del

tutto plausibile che un attore professionista come Armin, specializzato nelle parti del *fool*, abbia scelto il soprannome di un folletto ingannatore.<sup>48</sup>

La *princeps* risale al 1590 e ad essa sono seguite altre due edizioni (ca. 1593 e 1630). L'opera è dotata di una cornice, in cui il narratore (extradiegetico e omodiegetico) racconta di essersi addormentato e di aver visto in sogno il famoso attore comico Dick Tarlton, morto di recente: questi gli avrebbe raccontato otto storie aventi come protagonisti le anime di peccatori da lui incontrate in Purgatorio. La novellistica italiana fornisce materiale per molti di questi racconti. Il paratesto è costituito dalla lettera di dedica ai lettori in apertura e dalle rubriche delle singole novelle.

### ***THE COBLER OF CAUNTERBURIE (1590) E THE TINKER OF TURVEY (1630)***

Anche l'autore di questa raccolta è ignoto, o meglio, celato sotto le spoglie del ciabattino di Canterbury, che firma le lettera dedica al lettore, con cui si apre l'opera. La raccolta costituisce una risposta ironica a *Tarltons Newes*, come si evince fin dal frontespizio. È stata pubblicata per la prima volta nel 1590 e ne sono seguite altre due edizioni (1608 e 1614).<sup>49</sup>

Nella cornice vengono narrate le vicende di una brigata che, durante un viaggio in barca, si dedica alla narrazione di sei novelle. Il *cobbler*, che si presenta come l'autore nella lettera di dedica e il cui ruolo verrà ribadito alla fine dell'opera, è anche uno dei personaggi che compongono la compagnia, mentre il narratore generale, extradiegetico e omodiegetico, si presenta come uno degli altri personaggi in viaggio con la brigata dei novellatori: di lui, però, non si sa altro. Nell'opera vengono palesamente dichiarati i debiti con i *Canterbury Tales*, tanto che Pamela Allen Brown ritiene che, in merito a questa raccolta, si debba parlare di «Chaucerian frame and Boccaccian contents».<sup>50</sup> Il paratesto comprende, oltre alle rubriche delle novelle, la già citata lettera del *cobbler* ai lettori, in cui il calzolaio si presenta come l'autore dell'opera, seguita dalla lettera di Robin Goodfellow, deciso a punire il *cobbler* per le sue critiche a *Tarltons Newes*.

---

<sup>48</sup> Per maggiori dettagli, cfr. J. BELFIELD, *Introduction to Tarltons Newes out of Purgatorie*, in *The Cobler of Canterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987, pp. 117-141.

<sup>49</sup> In merito al *Cobler*, cfr. CREIGH, *Introduction to The Cobler*, cit..

<sup>50</sup> BROWN, *Better a Shrew*, cit., p. 102.



L'opera, dopo aver subito alcune modifiche, tra cui la sostituzione di due racconti (quelli della *old wife* e del *summoner* con quelli del *tinker* e del *seaman*) e la soppressione di ogni riferimento a *Tarltons Newes*, è stata ripubblicata nel 1630 con il titolo di *The Tinker of Turvey*. La cornice rimane sostanzialmente la stessa, mentre l'unico paratesto di rilievo risulta essere l'epistola del *tinker*. A proposito delle modeste modifiche apportate al *Cobler of Caunterburie* per trasformarlo nel *Tinker of Turvey*, Neville Davies afferma:

One can only suppose that the redactor was attempting to pass off an old book as a new one by changing the beginning and the end in the hope that the casual reader who might compare it quickly with *The Cobbler of Canterbury* would not bother to check the middle.<sup>51</sup>

#### KINDE KIT OF KINGSTONE, *WESTWARD FOR SMELTS* (1620)

L'opera è stata pubblicata nel 1620, anche se è stato più volte suggerito che questa non sia la *princeps*, bensì una seconda edizione. La prima dovrebbe risalire al 1603 circa, dato che uno dei sei racconti contenuti nella raccolta potrebbe essere una fonte del *Cymbeline* di Shakespeare. Non ci sono, però, tracce di questa supposta edizione del 1603.<sup>52</sup>

Nulla si sa dell'autore della raccolta, anche se il suo nome può essere letto come una tagliente allusione a Marlowe, chiamato qui Kinde Kit e relegato al ruolo di un barcaiolo incapace di intrattenere le sue clienti.<sup>53</sup> Bisogna, ancora una volta, distinguere tra il Kinde Kit-autore (chiunque egli sia), il Kinde Kit-narratore generale e il Kinde Kit-personaggio: quest'ultimo è, infatti, il barcaiolo che traghetta le sei donne che compongono la brigata di novellatrici durante il loro viaggio verso casa. Le somiglianze con il *Cobler of Caunterburie* e con i *Canterbury Tales* sono evidenti.

---

<sup>51</sup> DAVIES, *Introduction*, cit., p. 44.

<sup>52</sup> Cfr. WRIGHT, *Middle-Class Culture*, cit., p. 406; MUNRO, "A Woman's Answer is Neuer to Seek", cit., p. XXIII; BROWN, *Better a Shrew*, cit., p. 103 e 107; KLEIN, *Introductory Note*, cit., p. v; WILSON, *The English Jest-books*, cit., pp. 323-324.

<sup>53</sup> Cfr. BROWN, *Better a Shrew*, cit., p. 105.

Al paratesto appartengono la lettera ai lettori in apertura della raccolta e i titoli delle singole novelle, mentre la cornice abbraccia il resto dell'opera. Le novelle sono ancora una volta ispirate a modelli novellistici italiani.

## BIBLIOGRAFIA.

### TESTI PRIMARI

- ASCHAM, ROGER, *The Schoolmaster*, a cura di Lawrence V. Ryan, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1967.
- BANDELLO, MATTEO MARIA, *Le novelle*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1934, 2 voll.
- BARGAGLI, SCIPIONE, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2012, ed. 26, Milano, Mondadori.
- CATTANEO, SILVAN, *Salò e la sua riviera*, Venezia, Presso Giacomo Tommasini, 1745.
- CHAUCEY, GEOFFREY, *The Canterbury Tales*, in Larry D. Benson (a cura di), *The Riverside Chaucer*, Boston, Houghton Mifflin, 1987, ed. 3, pp. 3-328.
- COSTO, TOMASO, *Il fuggilozio*, a cura di Corrado Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989.
- CRISTOFORO ARMENO, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- ERIZZO, SEBASTIANO, *Le sei giornate di m. Sebastiano Erizzo, mandate in luce da m. Lodouico Dolce*, Venezia, Giouan Varisco e compagni, 1567.
- ERIZZO, SEBASTIANO, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977.
- FENTON, GEOFFREY, *Certaine Tragicall Discourses Written oute of Frenche and Latin by Geffraie Fenton*, London, Thomas Marshe, 1567.
- FENTON, GEOFFREY, *Bandello. Tragical Tales. The Complete Novels Translated by Geoffrey Fenton (Anno 1567). With an Introduction by Robert Langton Douglas. Modernized and Edited with a Glossary by Hugh Harris, B. A.*, a cura di Hugh Harris, London-New York, George Routledge & Sons LTD, E. P. Dutton & Co, [1924].
- FIRENZUOLA, AGNOLO, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971.
- FORTEGUERRI, GIOVANNI, *Novelle edite ed inedite*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968.
- FORTINI, PIETRO, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988.

- FORTINI, PIETRO, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- GHERARDI DA PRATO, GIOVANNI, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975.
- GIRALDI CINZIO, GIOVAN BATTISTA, *Gli ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 voll.
- GRAZZINI, ANTONFRANCESCO (IL LASCA), *Le cene*, a cura di Riccardo Brusca, Roma, Salerno Editrice, 1976.
- GREENE, ROBERT, *Farewell to Folly*, in *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, a cura di Alexander B. Grosart, Printed for private circulation only, 1881-86, vol. 9, pp. 223-348.
- GREENE, ROBERT, *Penelope's web*, in *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, a cura di Alexander B. Grosart, Printed for private circulation only, 1881-86, vol. 5, pp. 140-234.
- GREENE, ROBERT, *Perimedes the Blacke-Smith*, in *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, a cura di Alexander B. Grosart, Printed for private circulation only, 1881-86, vol. 7, pp. 1-93.
- KINDE KIT OF KINGSTONE, *Westward for Smelts*, a cura di James Orchard Halliwell, London, Printed for the Percy Society, 1848.
- MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino. Con appendice di prosatori napoletani del '400*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- NASHE, THOMAS, *The Anatomie of Absurditie*, London, I. Charlewood for Thomas Hacket, 1589.
- PAINTER, WILLIAM, *The Palace of Pleasure*, London, Henry Denham, for Richard Tottell and William Iones, 1566.
- PAINTER, WILLIAM, *The Second Tome of the Palace of Pleasure*, London, Henry Bynneman for Nicholas England, 1567.
- PAINTER, WILLIAM, *The Palace of Pleasure*, a cura di Joseph Jacobs, London, Published by David Nutt in the Strand, 1890, 3 voll.
- PARABOSCO, GIROLAMO, *I diporti*, in Girolamo Parabosco e Gherardo Borgogni, *Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, London, R. W., [1576].
- PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, London, R. W., [1578?].
- PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, London, R.W., [1585?].
- PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, London, R.W., [1590?].

- PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, London, G. Eld., 1608.
- PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, London, G. Eld., 1613.
- PETTIE, GEORGE, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, a cura di Herbert Hartman, London, Oxford University Press, 1938.
- PUTTENHAM, GEORGE, *The Arte of English Poesie*, London, Richard Field, 1589.
- QUINTUS HORATIUS FLACCUS, *De arte poetica liber*, in *Q. Horati Flacci Opera*, Torino, Paravia, 1959, vol. II.
- RICHE, BARNABE, *Barnabe Riche his Farewell to Military Profession*, a cura di Donald Beecher, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992.
- SABADINO DEGLI ARIENTI, GIOVANNI, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981.
- SACCHETTI, FRANCO, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996.
- SER GIOVANNI FIORENTINO, *Il pecorone*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1974.
- SERCAMBI, GIOVANNI, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974.
- SERMINI, GENTILE, *Novelle*, a cura di Monica Marchi, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- SMYTHE, ROBERT, *Straunge, Lamentable, and Tragical Hystories*, London, Hugh Iackson, 1577.
- STRAPAROLA, GIOVAN FRANCESCO, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, 2 voll.
- Tarltons Newes out of Purgatorie*, in *The Cobler of Caunterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987.
- The Cobler of Caunterburie*, in *The Cobler of Caunterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987.
- The Tinker of Turvey*, a cura di James O. Halliwell, London, Printed by Thomas Richards, 1859.
- TURBERVILLE, GEORGE, *Tragicall Tales*, London, Abell Ieffs, 1587.
- TURBERVILLE, GEORGE, *Tragical Tales, and Other Poems*, Edimburgh, Printed for private circulation, 1837.
- WHETSTONE, GEORGE, *An Heptameron of Ciuill Discourses*, London, Richard Iones, 1582.
- WHETSTONE, GEORGE, *Aurelia. The Paragon of Pleasure and Princely Delights*, London, Richard Iohnes, 1593.

## STUDI CRITICI

- ALFANO, BARBARA, *Il narratore delle Novelle del Bandello e la finzione mediatrice della scrittura*, in «Italica», 81, 1, 2004, pp. 16-23.
- ALFANO, GIANCARLO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.
- ALFANO, GIANCARLO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», 24, 2015, pp. 263-287.
- ALLAIRE, GLORIA (a cura di), *The Italian Novella*, International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, Mich (2000 e 2001), New York, Routledge, 2002.
- ARMSTRONG, GUYDA, *Paratexts and their Functions in Seventeenth-Century English Decameron*, in «The Modern Language Review», 102, 1, 2007, pp. 40-57.
- ARMSTRONG, GUYDA, *The English Boccaccio. A History in Books*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013.
- ARMSTRONG, GUYDA, *Translation Trajectories in Early Modern European Print Culture: the Case of Boccaccio*, in José María Pérez Fernández e Edward Wilson-Lee (a cura di), *Translation and the Book Trade in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 126-144.
- ARMSTRONG, GUYDA, *Coding Continental: Information Design in Sixteenth-Century English Vernacular Language Manuals and Translations*, in «Renaissance Studies», 29, 2015, pp. 78-102.
- AUERBACH, ERICH, *La tecnica di composizione della novella*, trad. it. di Raoul Precht, Roma-Napoli, Theoria, 1984.
- BAKER, ERNEST ALBERT, *The History of the English Novel. The Age of Romance; from the Beginnings to the Renaissance*, London, H. F. & G. Witherby, 1924.
- BAKER, ERNEST ALBERT, *The History of the English Novel. The Elizabethan Age and After*, London, H. F. & G. Witherby, 1929.
- BALDUINO, ARMANDO, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart (a cura di), *La nouvelle*, Actes du Colloque international de Montréal, McGill University, 14-16 ottobre 1982, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 155-173.
- BALDWIN, RALPH, *The Unity of the Canterbury Tales*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955.

- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *La cornice del Decameron e il mito di Robinson*, in *Da Dante al Novecento. Studi offerti dagli scolari a G. Getto*, Milano, Mursia, 1970, pp. 111-158.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985.
- BARBOUR, REID, *Deciphering Elizabethan Fiction*, Newark, University of Delaware Press; London and Toronto, Associated University Presses, 1993.
- BASILE, BRUNO, *Introduzione*, in Giovanni Sabadino degli Arienti, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981, pp. IX-LII.
- BASILE, BRUNO, *Nota al testo*, in Giovanni Sabadino degli Arienti, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981, pp. 593-612.
- BATTAGLIA, SALVATORE, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.
- BATTAGLIA, SALVATORE, *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1993.
- BATTAGLIA RICCI, LUCIA (a cura di), *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1982.
- BEECHER, DONALD, *Introduction*, in Barnabe Riche, *Barnabe Riche his Farewell to Military Profession*, a cura di Donald Beecher, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992, pp. 13-120.
- BEECHER, DONALD, *Barnabe Riche*, in David A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, Detroit-Londra, Gale Research, 1994, vol. 136, pp. 283-287.
- BELFIELD, JANE, *Tarlton's News out of Purgatory (1590). A Modern-spelling Edition, with Introduction and Commentary*, PhD Thesis, Shakespeare Institute, University of Birmingham, 1978.
- BELFIELD, JANE, *Introduction to Tarltons Newes out of Purgatorie*, in *The Cobler of Canterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987, pp. 117-141.
- BENNETT, HENRY STANLEY, *English Book and Readers, 1558 to 1603*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.
- BENSON, PAMELA J., *Italian in Tudor England: Why Couldn't a Woman Be More Like a Man?*, in Kent Cartwright (a cura di), *A Companion to Tudor Literature*, Malden, Mass.-Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 261-275.
- BISHOP, IAN, *The Narrative Art of the Canterbury Tales*, London, Dent, 1987.

- BLACK, JOSEPH, *George Whetstone*, in David A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, Detroit-London, Gale Research, 1994, vol. 136, pp. 330-335.
- BOITANI, PIERO, *Chaucer and Boccaccio*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1977.
- BOITANI, PIERO, *Introduzione*, in Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*, a cura di Vincenzo La Gioia, Milano, Leonardo, 1991, pp. IX-XXXIII.
- BOITANI, PIERO, *Da Lollio a Bochas, Boccace e Boccaccio: Boccaccio in Inghilterra*, in Michelangelo Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001, Città di Castello, Franco Casati Editore, 2002, pp. 51-62.
- BOITANI, PIERO E DI ROCCO, EMILIA (a cura di), *Boccaccio and the European Literary Tradition*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014.
- BOTASSO, ENZO, *La prima circolazione a stampa*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 245-264.
- BRAGANTINI, RENZO, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. IX-XXXVII.
- BRAGANTINI, RENZO, *Nota al testo*, in Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. 325-333.
- BRAGANTINI, RENZO, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- BRAGANTINI, RENZO, *Fra teoria e pubblico. La forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 445-467.
- BRAGANTINI, RENZO, *La sorte e il riso (mancati)*, in *Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento. Studi in memoria di Enzo Giudici*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 373-380.
- BRAGANTINI, RENZO, *Introduzione*, in Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. IX-XXXV.
- BRAGANTINI, RENZO, *Nota al testo*, in Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 269-276.



- BRAGANTINI, RENZO, *Vie del racconto: dal Decameron al Brancaleone*, Napoli, Liguori, 2000.
- BRANCA, VITTORE, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni editore, 1986.
- BRANCA, VITTORE, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- BRANCA, VITTORE, *Boccaccio protagonista nell'Europa letteraria tra tardo Medioevo e Rinascimento*, in «Cuadernos de filologia italiana», 8, 2001, pp. 21-37.
- BRANCA, VITTORE, *Introduzione. La commedia umana dell'età comunale*, in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2012, ed. 26, Milano, Mondadori, pp. XI- XLVI.
- BROWN, PAMELA ALLEN, *Jonson among the Fishwives*, in «Ben Jonson Journal: Literary Contexts in the Age of Elizabeth, James, and Charles», 6, 1999, pp. 89- 107.
- BROWN, PAMELA ALLEN, *Better a Shrew than a Sheep: Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, Ithaca, N.Y.-London, Cornell University Press, 2003.
- BRUGNOLO, FURIO E BENEDETTI, ROBERTO, *La dedica tra Medioevo e primo Rinascimento: testo e immagine*, in Maria Antonietta Terzoli (a cura di ), *I margini del libro*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Basilea, 21-23 novembre 2002, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 13-54.
- BRUNI, FRANCESCO, *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969.
- BRUNI, FRANCESCO, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- BRUNI, FRANCESCO, *“Leggiadre donne... ”: novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000.
- BRUSCAGLI, RICCARDO, *Introduzione*, in Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. IX-XXXV.
- BRUSCAGLI, RICCARDO, *Nota al testo*, in Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. 503-533.
- BRUSCAGLI, RICCARDO, *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in Ugo Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 61-94.

- BRYAN, WILLIAM FRANK E DEMPSTER, GERMAINE (a cura di), *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, New York, Humanities Press, 1958.
- BURKE, PETER, *The Renaissance Translator as Go-Between*, in Andreas Höfele e Werner von Koppenfels (a cura di), *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Berlin-New York, Welter de Gruyter, 2005, pp. 17-31.
- BURKE, VICTORIA, *Constructing the Woman Reader in Barnabe Riche, John Lyly, and Marguerite de Navarre*, in Wolfgang Görtzschacher e Holger Klein (a cura di), *Narrative Strategies in Early Modern English Fiction*, Lewiston Slazburg, The Edwin Mellen Press, 1995, pp. 115- 131.
- BURROW, COLIN, *Fictions of Collaboration: Authors and Editors in the Sixteenth Century*, in «SPELL», 25, 2001, pp. 17-198.
- CALENDA, CORRADO, *Introduzione e Nota biografica*, in Tomaso Costo, *Il fuggilozio*, a cura di Corrado Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. IX-XL.
- CALENDA, CORRADO, *Nota al testo*, in Tomaso Costo, *Il fuggilozio*, a cura di Corrado Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 673-693.
- CANBY, HENRY SEIDEL, *The Short Story in English*, New York, Henry Holt and Company, 1909.
- CANBY, HENRY SEIDEL, *A Study of the Short Story*, New York, Henry Holt and Company, 1913.
- CAPUCCI, MARTINO, *La novella nel Seicento*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 497-512.
- CARAPEZZA, SANDRA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.
- CARAPEZZA, SANDRA, *La novella del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2013.
- CARDINI, FRANCO, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- CARR, RICHARD A., *Pierre Boaistuau's Histoires tragiques: a Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.
- CECIONI, CESARE G., *Un adattamento di due novelle del Boccaccio nello Heptameron of Civil Discourses di George Whetstone (1582)*, in Giuseppe Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 185-191.
- CHIARINI, GIACOMO (a cura di), *Novelle italiane. Il Quattrocento*, Milano, Garzanti, 1982.

- CHIECCHI, GIUSEPPE, *Sentenze e proverbi nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», IX, 1975-76, pp. 119-168.
- CHIECCHI, GIUSEPPE, *Giovanni Boccaccio e il romanzo familiare*, Venezia, Marsilio, 1994.
- CHIECCHI, GIUSEPPE, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Roma-Padova, Antenore, 2005.
- CHIECCHI, GIUSEPPE, *Il luogo del desiderio: letteratura e fonti termali di Caldiero*, in Giuseppe Chiecchi e Francesco Lupi, *I bagni di Caldiero. Percorsi umanistici della letteratura de thermis tra erudizione, medicina e topica. Giovanni Panteo e dintorni*, Verona, Cierre, 2012, pp. 15-130.
- CHIECCHI, GIUSEPPE, *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2017.
- CICCUTO, MARCELLO (a cura di), *Novelle italiane. Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1982.
- CICCUTO, MARCELLO, *Il novelliere "en artiste": strategia della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo II, pp. 771-793.
- CLARK, SANDRA, *Robert Greene*, in David A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Third Series*, Detroit-London, Gale Research, vol. 167, 1996, pp. 61-76.
- CLARKE, KENNETH, *Chaucer and the Italian Textuality*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- CLEMENTS, ROBERT JOHN E GIBALDI, JOSEPH, *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York, New York University Press, 1977.
- COLDIRON, ANNE ELIZABETH BANKS, *Visibility Now: Historicizing Foreign Presences in Translation*, in «Translation Studies», 5, 2, 2012, pp. 189-200.
- CONRIERI, DAVIDE (a cura di), *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1982.
- COTTINO-JONES, MARGA, *Il "realismo grottesco" come modello di "trasgressione". Le Cene del Grazzini*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo II, pp. 851-860.
- COTTINO-JONES, MARGA, *Il Novellino di Masuccio Salernitano: fedeltà e scarti al modello decameroniano*, in Dennis J. Dutschke, Pier Massimo Forni et al. (a cura di), *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 187-204.

- COTTINO-JONES, MARGA, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994.
- CRANE, THOMAS FREDERICK, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*, New Haven, Yale University Press, 1920.
- CRANE, WILLIAM GARRETT, *Wit and Rhetoric in the Renaissance. The Formal Basis of the Elizabethan Prose Style*, New York, Columbia University Press, 1937.
- CRANFILL, THOMAS MABRY, *Introduction*, in Riche Barnabe, *Rich's Farewell to Military Profession 1581*, a cura di Thomas Mabry Cranfill, Austin, University of Texas Press, 1959, pp. XV-LXXXII.
- CRANFILL, THOMAS MABRY E HART, BRUCE DOROTHY, *Barnaby Rich. A Short Biography*, Austin Edinburgh, University of Texas Press e Thomas Nelson and Sons LTD, 1953.
- CREIGH, GEOFFREY, *Introduction to The Cobler of Caunterburie*, in *The Cobler of Caunterburie and Tarltons Newes out of Purgatorie*, a cura di Geoffrey Creigh e Jane Belfield, Leiden, E. J. Brill, 1987, pp. 7-18.
- CRESSY, DAVID, *Literacy and The Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- CUBELIER DE BEYNAC, JEAN E SIMONIN, MICHEL (a cura di), *Du Pô a la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*, Actes du Colloque International d'Agen, 26-28 septembre 1986, Centre Matteo Bandello D'Agen, Agen, 1990.
- D'ANDREA, ANTONIO, *Le rubriche del Decameron*, in Id., *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 98-119.
- D'ANDREA, ANTONIO, *La "forma" delle novelle. La novella incompleta e gli epiloghi*, in «Nuova Secondaria», 8, 1986, pp. 34-36.
- DANIELS, RHIANNON, *Boccaccio's Narrators and Audiences*, in Guyda Armstrong, Rhiannon Daniels, Stephen J. Milner (a cura di), *The Cambridge Companion to Boccaccio*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 36-51.
- DAVIES, NEVILLE, *Introduction*, in *The Cobbler of Canterbury*, a cura di Neville Davies, Cambridge, Brewer Ltd, 1976, pp. 1-55.
- DE MARCO, SERGIO, *La "beffa" boccacesca in alcuni "jest books" elisabettiani*, in Giuseppe Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 155-184.
- DI FRANCIA, LATTERIO, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, 2 voll.

- DI STEFANO, GIUSEPPE, *Dal Decameron di Giovanni Boccaccio al Livre des Cent Nouvelles di Laurent de Premierfait*, in Gilbert Tournoy (a cura di), *Boccaccio in Europe*, Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 91-110.
- EINSTEIN, LEWIS, *The Italian Renaissance in England*, New York, The Columbia University Press, 1903.
- ESPOSITO, ENZO, *Introduzione e Nota al testo*, in Ser Giovanni Fiorentino, *Il pecorone*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1974, pp. VII-XLVIII.
- FERRARA, FERNANDO, *Jests e Merry Tales. Aspetti della narrativa popolare inglese del sedicesimo secolo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960.
- FIDO, FRANCO, *Fra Decameron e Cortegiano: l'autunno della novella nei Diporti del Parabosco*, in Id., *Il Paradiso dei buoni compagni. Capitoli di Storia letteraria veneta*, Padova, Antenore, 1988, pp. 74-85.
- FIDO, FRANCO, *Architettura*, in Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 13-33.
- FIORATO, ADELIN-CHARLES, *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.
- FIORATO, ADELIN-CHARLES, *L'image et la condition de la femme dans les Nouvelles de Bandello*, in Guidi, José, Piejus, Marie-Françoise e Fiorato, Adelin-Charles, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, pp. 169-286.
- FLEMING, JULIET, *The Ladies' Man and the Age of Elizabeth*, in James Grantham Turner (a cura di), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 158-181.
- FLEMING, JULIET, *George Pettie*, in David A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, Detroit-London, Gale Research, 1994, vol. 136, pp. 269-272.
- FORNI, PIER MASSIMO, *Come cominciano le novelle del Decameron*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo II, pp. 689-700.
- FORNI, PIER MASSIMO, *The Decameron and Narrative Form*, in Guyda Armstrong, Rhiannon Daniels, Stephen J. Milner (a cura di), *The Cambridge Companion to Boccaccio*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 55-64.

- GALIGANI, GIUSEPPE, *Il Boccaccio nel Cinquecento inglese*, in Id. (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 27-57.
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.
- GENETTE, GÉRARD, *Nuovo discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1987.
- GENETTE, GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- GETTO, GIOVANNI, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1972.
- GIBSON, JONATHAN, *Tragical Histories, Tragical Tales*, in Mike Pincombe e Cathy Shrank (a cura di), *The Oxford Handbook of Tudor Literature, 1485-1603*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 521-536.
- GITTES, KATHARINE S., *Framing the Canterbury Tales. Chaucer and the Medieval Frame Narrative Tradition*, New York, London, Greenwood Press, 1991.
- GRAEDEL, LEONIE, *La cornice delle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*, Firenze, Il Cenacolo, 1959.
- GRIFFITH, THOMAS GWYNFOR, *Bandello's Fiction. An Examination of the Novelle*, Oxford, Basil Blackwell, 1955.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Novellieri del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. IX-LIV.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 83-102.
- HACKETT, HELEN, *Women and Romance Fiction in the English Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- HANKINS, JOHN ERSKINE, *The Life and Works of George Turberville*, Lawrence, Kansas, University of Kansas, 1940.
- HANNAY, MARGARET P. (a cura di), *Silent but for the Word. Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works*, Kent, Ohio, The Kent State University Press, 1985.

- HARTMAN, HERBERT, *Introduction*, in George Pettie, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, a cura di Herbert Hartman, London, Oxford University Press, 1938, pp. IX-XXXIV.
- HELGERSON, RICHARD, *The Elizabethan Prodigals*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- HENDERSON, KATHERINE E MCMANUS, BARBARA, *Half Humankind. Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540-1640*, Urbana, University of Illinois Press, 1985.
- HOGREFE, PEARL, *Tudor Women: Commoners and Queens*, Ames, The Iowa State University Press, 1975.
- HOLCOMB, CHRIS, *Mirth Making. The Rhetorical Discourse on Jest in Early Modern England*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001.
- HOOK, FRANK SCOTT, *The French Bandello. A Selection*, Columbia, University of Missouri, 1948.
- HOSINGTON, BRENDA M., *Translation as a Currency of Cultural Exchange in Early Modern England*, in Helen Hackett (a cura di), *Early Modern Exchanges. Dialogues between Nations and Cultures, 1550-1750*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2015, pp. 27-54.
- HULL, SUZANNE W., *Chaste, Silent and Obedient. English Books for Women 1450-1640*, San Marino, Huntington Library, 1982.
- HUTSON, LORNA, *Fortunate Travelers: Reading for the Plot in Sixteenth-century England*, in «Representations», 41, 1993, pp. 83-103.
- HUTSON, LORNA, *The Usurer's Daughter. Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London-New York, Routledge, 1994.
- IZARD, THOMAS CLARENCE, *George Whetstone. Mid-Elizabethan Gentleman of Letters*, New York, Columbia University Press, 1942.
- KIRKPATRICK, ROBIN, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare. A Study of Source, Analogue and Divergence*, London-New York, Longman, 1995.
- KLEIN, HOLGER, *Introductory Note*, in Kinde Kit of Kingstone, *Westward for Smelts, or, The Water-mans fare of Mad-merry Western Wenches*, a cura di Holger Klein, Hildesheim, Gerstenberg, 1978, pp. V-XII.
- LAMB, MARY ELLEN, *Mildred, Beloved of the Devil, and the Dangers of Excessive Consumption in Riche his Farewell to Militarie Profession*, in Naomi Conn Liebler (a cura di), *Early Modern Prose Fiction. The Cultural Politics of Reading*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 79-97.

- LANZA, ANTONIO, *Introduzione*, in Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, pp. IX-L.
- LANZA, ANTONIO, *Nota al testo*, in Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, pp. 319-331.
- LAROCHE, BEATRICE ET AL., *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- LAWRENCE, JASON, *"Who the Devil Taught thee so much Italian?" Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2005.
- LIEVSAY, JOHN LEON, *The Elizabethan Image of Italy*, Ithaca, Cornell University Press, [1964].
- LIEVSAY, JOHN LEON, *The Englishman's Italian Books 1550-1700*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969.
- LUCAS, CAROLINE, *Writing for Women. The Example of Woman as Reader in Elizabethan Romance*, Milton Keynes, Open University Press, 1989.
- MAESTRI, DELMO, *Gli Ecatommiti di Giraldo Cinzio: una proposta di una nuova lettura e interpretazione*, in «Lettere italiane», XXIII, 3, 1971, pp. 306-331.
- MAESTRI, DELMO, *La tradizione delle cornici e l'"ordine" delle novelle bandelliane*, in Ugo Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 95-101.
- MAESTRI, DELMO, *Bandello e Giraldo Cinzio: due progetti di novellistica fra Pieno e Tardo Rinascimento*, in Ugo Rozzo (a cura di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Convegno internazionale di studi bandelliani (1984, Tortona), Tortona, Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985, pp. 139-155.
- MALATO, ENRICO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 3-45.
- MARCHI, MONICA, *Un paneretto d'insalatella in rime e in prose: il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini*, in «Per Leggere», 21, 2011, pp. 61-120.
- MARFÈ, LUIGI, *"In English clothes". La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015.
- MARINO, LUCIA, *The Decameron "Cornice": Allusion, Allegory, and Iconology*, Ravenna, Longo Editore, 1979.



- MARUCCI, VALERIO, *Introduzione e Nota biografica*, in Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. XI-XL.
- MARUCCI, VALERIO, *Nota al testo*, in Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 821-835.
- MASLEN, ROBERT W., *Elizabethan Fictions. Espionage, Counter-Espionage and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose Narratives*, Oxford, Clarendon, 1997.
- MASLEN, ROBERT W., *Realism*, in Gordon Braden, Robert Cummings e Stuart Gillespie (a cura di), *The Oxford History of Literary Translation in English. Volume 2: 1550-1660*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 347-356.
- MASLEN, ROBERT W., *Robert Greene*, in Andrew Hadfield (a cura di), *The Oxford Handbook of English Prose 1500-1640*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 188-203.
- MAURIELLO, ADRIANA, *Componimenti inediti di Pietro Fortini in un manoscritto autografo del Monte dei Paschi di Siena*, in «Filologia e critica», XII, 1987, pp. 153-184.
- MAURIELLO, ADRIANA, *Introduzione*, in Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, pp. IX-XXXVI.
- MAURIELLO, ADRIANA, *Nota al testo*, in Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1988, pp. 879-892.
- MAURIELLO, ADRIANA, *Introduzione*, in Pietro Fortini, *Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. XI-XLIX.
- MAURIELLO, ADRIANA, *Dalla novella spicciolata al romanzo, i percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001.
- MAZZACURATI, GIANCARLO, *La narrazione policentrica di Matto Bandello*, in Ugo Rozzo (a cura di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Convegno internazionale di studi bandelliani (1984, Tortona), Tortona, Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985, pp. 81-99.
- MAZZACURATI, GIANCARLO, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- MCGREGOR, JAMES H. (a cura di), *Approaches to Teaching Boccaccio's Decameron*, New York, Modern Language Association of America, 2000.
- MELNIKOFF, KIRK E GIESKES, EDWARD (a cura di), *Writing Robert Greene. Essays on England's First Notorious Professional Writer*, Aldershot, Ashgate, 2008.

- MENETTI, ELISABETTA, *Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 439-464.
- MENETTI, ELISABETTA, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- MENTZ, STEVE, *Romance for Sale in Early Modern England. The Rise of Prose Fiction*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- METER, HELMUT, *Le lettere dedicatorie nelle novelle di Bandello: ragionamento moralistico e disposizione ricettiva*, in Maria Antonietta Terzoli (a cura di), *I margini del libro*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Basilea, 21-23 novembre 2002, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 55-75.
- MIGLIOR, GIORGIO, *Bandello e Painter*, in *Studi e ricerche di letteratura inglese e americana I*, Milano-Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1967, pp. 21-45.
- MILNER, STEPHEN, *Boccaccio's Decameron and the Semiotics of the Everyday*, in Guyda Armstrong, Rhiannon Daniels, Stephen J. Milner (a cura di), *The Cambridge Companion to Boccaccio*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 83-100.
- MISH, CHARLES, *English Short Fiction in the Seventeenth Century. I. Fiction in the Period 1600-1660*, in «Studies in Short Fiction», 6, 3, 1969, pp. 233-279.
- MORINI, MASSIMILIANO, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- MUNRO, IAN, *"A Woman's Answer is Neuer to Seek": Early Modern Jestbooks, 1526-1635*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- MURRAY, J. ROSS, *The Influence of Italian upon English Literature during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge, Deighton, Bell & Co, 1886.
- MUSCETTA, CARLO, *Il Pecorone e la novellistica del Quattrocento*, Catania, F. Castorina, 1966.
- MUSCETTA, CARLO, *Struttura del Pecorone*, in «Siculorum Gymnasium», XX, 1967, pp. 1-35.
- NELLES, WILLIAM, *Frameworks, Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York, P. Lang, 1997.
- NEWCOMB, LORI HUMPHREY, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002.

- Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, edizione online, Dicembre 2016.
- ORDINE, NUCCIO, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996.
- PARKER, PATRICIA A., *Literary Fat Ladies. Rhetoric, Gender, Property*, London, Methuen, 1987.
- PARKIN, STEPHEN, *Italian Printing in London 1553-1900*, in Barry Taylor (a cura di), *Foreign-language Printing in London 1500-1900*, Boston Spa & London, The British Library, 2002, pp. 133-174.
- PARRA, ANTON-RANIERI, *Il Seicento*, in Giuseppe Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 59-91.
- PATRIZI, GIORGIO, *Giraldi Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli Hecatommithi*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo II, pp. 885-99.
- PEARSON, JACQUELINE, *Women Reading, Reading Women*, in Helen Wilcox (a cura di), *Women and Literature in Britain, 1500-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 80-99.
- PEROCCO, DARIA, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 465-481.
- PÉROUSE, GABRIEL-A., *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Librairie Droz, 1977.
- PERRUS, CLAUDE, *Remarques sur les rapports entre écrivain et public dans le Décaméron de Boccace*, in «Chroniques italiennes», 31/32, 1992, pp. 135-150.
- PICONE, MICHELANGELO, *La cornice e le novelle. Il problema della struttura*, in «Nuova Secondaria», 8, 1986, pp. 24-29.
- PICONE, MICHELANGELO, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, 1988, pp. 3-26.
- PICONE, MICHELANGELO, *La cornice degli epigoni (ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)*, in Dennis J. Dutschke, Pier Massimo Forni et al. (a cura di), *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 173-185.

- PICONE, MICHELANGELO, *Autore/narratori*, in Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 34-59.
- PICONE, MICHELANGELO, *Riscritture cinquecentesche della cornice del Decameron*, in «Versants», 38, 2000, pp. 117-38.
- PICONE, MICHELANGELO, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, in «Modern Philology», 101, 2, 2003, pp. 297-315.
- PICONE, MICHELANGELO, *Il Decameron come macrotesto: il problema della cornice*, in Michelangelo Picone e Margherita Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 9-33.
- PIGEON, RENÉE, *William Painter*, in David A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, Detroit-London, Gale Research, 1994, vol. 136, pp. 259-263.
- PIGNATTI, FRANCO, *La novella esemplare di Sebastiano Erizzo*, in «Filologia e critica», XXV, 2000, pp. 40-68.
- PIROVANO, DONATO, *Modi narrativi e stile del Novellino di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996.
- PIROVANO, DONATO, *Introduzione*, in Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. IX-L.
- PIROVANO, DONATO, *Nota al testo*, in Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 805-826.
- PIROVANO, DONATO, *Nota introduttiva*, in Girolamo Parabosco, *I diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 3-33.
- PIROVANO, DONATO, *Nota al testo de I diporti*, in Girolamo Parabosco, *I diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 661-684.
- PISANTI, TOMMASO, *Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento*, in Gilbert Tournoy (a cura di), *Boccaccio in Europe*, Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 197-208.
- PIZZOLI, LUCILLA, *Le grammatiche di italiano per inglesi (1550-1776). Un'analisi linguistica*, Firenze, Accademia della Crusca, 2004.
- PLAISANCE, MICHEL, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 103-118.

- POOLEY, ROGER, *The Double Preface in Early Modern Fiction*, in Wolfgang Görttschacher e Holger Klein (a cura di), *Narrative Strategies in Early Modern English Fiction*, Lewiston Slazburg, The Edwin Mellen Press, 1995, pp. 53-65.
- PORCELLI, BRUNO, *La struttura del Pecorone e i nomi dei novellatori*, in Id., *Il nome nel racconto*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 121-128.
- PRUVOST, RENÉ, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1937.
- PRUVOST, RENÉ, *Robert Greene et ses romans*, Paris, Les Belles Lettres, 1938.
- RAGNI, EUGENIO, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971, pp. IX-XXXVIII.
- RAGNI, EUGENIO, *Nota introduttiva*, in Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971, pp. 3-8.
- RAGNI, EUGENIO, *Nota ai testi*, in Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, Roma, a cura di Eugenio Ragni, Salerno Editrice, 1971, pp. 371-395.
- REIDY, DENIS V., *Early Italian Printing in London*, in Barry Taylor (a cura di), *Foreign-language Printing in London 1500-1900*, Boston Spa & London, The British Library, 2002, pp. 175-182.
- REISS, EDMUND, *Boccaccio in English Culture of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in Giuseppe Galigani (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 15-26.
- RELIHAN, CONSTANCE, *Fashioning Authority. The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, Kent, Ohio-London, Kent State University Press, 1994.
- RELIHAN, CONSTANCE, *Framing Elizabethan Fictions. Contemporary Approaches to Early Modern Narrative Prose*, Kent, Ohio-London, Kent State University Press, 1996.
- RELIHAN, CONSTANCE, *Fishwives' Tales: Narrative Agency, Female Subjectivity, and Telling Tales out of School*, in Naomi Conn Liebler (a cura di), *Early Modern Prose Fiction. The Cultural Politics of Reading*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 46-59.
- RELIHAN, CONSTANCE E STANIVUKOVIC, GORAN (a cura di), *Prose Fiction and Early Modern Sexualities in England, 1570-1640*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

- RHODES, NEIL, *Italianate Tales: William Painter and George Pettie*, in Andrew Hadfield (a cura di), *The Oxford Handbook of English Prose 1500-1640*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 91-105.
- RICCÒ, LAURA, *Introduzione e Nota biografica*, in Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. XIII-LXXXIV.
- RICCÒ, LAURA, *Nota ai testi*, in Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 641-687.
- RIPOSIO, DONATELLA, *Il Bandello e la sua fortuna inglese: dalle novelle "out of Bandell" al palcoscenico scespiriano*, in Ugo Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 559-82.
- RODAX, YVONNE, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England. Four Centuries of Change in the Boccaccian Tale*, Chapel Hill, The University of California Press, 1968.
- RODINI, ROBERT J., *Antonfrancesco Grazzini. Poet, Dramatist, and Novelliere. 1503-1584*, Madison, Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1970.
- ROSS AMOS, FLORA, *Early Theories of Translation*, New York, Octagon Books, 1973.
- ROSSI, LUCIANO, *Introduzione*, in Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, pp. IX-LXI.
- ROSSI, LUCIANO, *Nota al testo*, in Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, pp. 241-258.
- ROSSI, LUCIANO, *Il paratesto*, in Michelangelo Picone e Margherita Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 35-55.
- ROSSI, SERGIO, *Goodly Histories, Tragicall Matters and Other Morall Argument. La novella italiana nel Cinquecento inglese*, in Id. (a cura di), *Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie inglese*, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1974, vol.1, pp. 39-112.
- RUSSO, LUIGI, *Matteo Bandello novellatore "cortigiano"*, in Matteo Bandello, *Novelle*, Milano, BUR, 2007, ed. 3, pp. 5-29.
- SALWA, PIOTR, *Il Paradiso degli Alberti: la novella impigliata*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo II, pp. 755-69.
- SALZMAN, PAUL, *English Prose Fiction 1558-1700. A Critical History*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

- SAUNDERS, J. W., *The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry*, in «Essays in criticism», 1, 2, 1951, pp. 139-164.
- SCHLAUCH, MARGARET, *Antecedents of the English Novel 1400-1600 (from Chaucer to Deloney)*, London, Oxford University Press, 1963.
- SCHLAUCH, MARGARET, *English Short Fiction in the 15th and 16th Centuries*, in «Studies in Short Fiction», 3, 1966, pp. 393-434.
- SCHMIDT, ALBERT-MARIE, *Études sur le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Albin Michel, 1967.
- SCHNEIDER, BRIAN W., *The Framing Text in Early Modern English Drama. "Whining Prologues" and "Armed" Epilogues*, Farnham, Ashgate, 2011.
- SCHURINK, FRED, *Tudor Translation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- SCOTT, MARY AUGUSTA, *Elizabethan Translations from the Italian*, Boston e New York, Houghton Mifflin Company, 1916.
- SCRIVANO, RICCARDO, *Ragioni del raccontare e del racconto (appunti sul Novelliere bandelliano)*, in Ugo Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 127-143.
- SERAFINI-SAULI, JUDITH, *The Pleasures of Reading: Boccaccio's Decameron and Female Literacy*, in «MLN», 126, 2011, pp. 29-46.
- SHINN, ABIGAIL, *Managing Copiousness for Pleasure and Profit: William Painter's Palace of Pleasure*, in «Renaissance Studies», 28, 2, 2014, pp. 205-224.
- SIMONIN, MICHEL, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des "histoires tragiques"*, in Ugo Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 455-471.
- SINICROPI, GIOVANNI, *Nota bio-bibliografica e Nota filologica*, in Giovanni Sercambi, *Novelle*, a cura di Giovanni Sinicropi, Bari, Laterza, 1972, pp. 761-824.
- SMITH, HELEN E WILSON, LOUISE (a cura di), *Renaissance Paratexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- SNYDER, JON R., *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo II, pp. 939-55.
- SOZZI, LIONELLO, *La nouvelle française de la Renaissance*, Torino, G. Giappichelli editore, 1973, vol. 1.

- SPUFFORD, MARGARET, *Small Books and Pleasant Histories. Popular Fiction and its Readership in Seventeenth-Century England*, Londra, Methuen & Co., 1981.
- STEINER, T. R., *English Translation Theory. 1650-1800*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- STEVENSON, LAURA CAROLINE, *Praise and Paradox. Merchants and Craftsmen in Elizabethan Popular Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- STOLF, SERGE, *Nouvelle et Histoire: incertitudes génériques dans les Novelle de Matteo Bandello*, in «Cahiers d'études italiennes», 6, 2007, pp. 83-124.
- STOWE, ANNA, *The Auctour, the Translatoure, and the Impressoure: Translating Boccaccio's Authorship in Early Modern England*, in «Textus. English Studies in Italy», XXIV, 3, 2011, pp. 477-490.
- SURDICH, LUIGI, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987.
- TAUFER, ALISON, *Geoffrey Fenton*, in David A. Richardson (a cura di), *Sixteenth-Century British Nondramatic Writers: Second Series*, Detroit-London, Gale Research, vol. 136, 1994, pp. 117-121.
- TAYLOR, KARLA, *Chaucer's Uncommon Voice: Some Contexts for Influence*, in Leonard Michael Koff e Brenda Deen Schilden (a cura di), *The Decameron and the Canterbury Tales. New Essays on an Old Question*, Madison-Teaneck-London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, 2000, pp. 47-82.
- TOMITA, SOKO, *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England. 1558-1603*, Aldershot, Ashgate, 2009.
- TOMITA, SOKO E TOMITA, MASAHIKO, *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England, 1603-1642*, Farnham, Ashgate, 2014.
- VILLARI, SUSANNA, *Introduzione, Nota biografica e Nota bibliografica*, in Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. IX-CXXVIII.
- VILLARI, SUSANNA, *Nota al testo*, in Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 1999-2074.
- VISCARDI, BARBARA, *La "cornice" fra innovazione e tradizione: Pietro Fortini*, in Giorgio Barberi Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 91-108.
- WALL, WENDY, *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the English Renaissance*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993.



- WETZEL, HERMANN H., *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal '200 al '600*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 265-91.
- WHITE, HAROLD OGDEN, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A Study in Critical Distinctions*, 1973, New York, Octagon Books.
- WILSON, F. P., *The English Jest-books of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in Id., *Shakespearian and Other Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1969, pp. 285-324.
- WILSON, KATHERINE, *Revenge and Romance. George Pettie's Palace of Pleasure and Robert Greene's Pandosto*, in Mike Pincombe e Cathy Shrank (a cura di), *The Oxford Handbook of Tudor Literature, 1485-1603*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 687-703.
- WOODBIDGE, LINDA, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womanhood*, Urbana, University of Illinois Press, 1984.
- WRIGHT, HERBERT GLADSTONE, *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*, London, Published for the Early English Text Society by H. Milford, Oxford University Press, 1937.
- WRIGHT, HERBERT GLADSTONE, *The First English Translation of the Decameron (1620)*, Upsala, Lundequistska bokhandeln-Cambridge, Harvard University Press, [1953].
- WRIGHT, HERBERT GLADSTONE, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, London, Athlone, 1957.
- WRIGHT, LOUIS B., *The Reading of Renaissance English Women*, in «Studies in Philology», 28, 4, 1931, pp. 671-688.
- WRIGHT, LOUIS B., *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1935.
- YATES, FRANCES AMELIA, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, New York, Octagon Books, 1968.
- ZACCARELLO, MICHELANGELO, *Introduzione*, in Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. IX-CCIII.
- ZIEGLER, GEORGIANNA, *Penelope and the Politics of Woman's Place in the Renaissance*, in S. P. Cerasano e Marion Wynne-Davies (a cura di), *Gloriana's Face. Women, Public and Private, in the English Renaissance*, New York-London, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 25-46.